TRAVAUX ET MÉMOIRES DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE
NOUVELLE SÉRIE
I. *Droit, Lettres.* — Fascicule 4

LE DÉCASYLLABE ROMAN

ET

SA FORTUNE EN EUROPE

Essai de Métrique comparée

PAR

Walter THOMAS

Docteur ès-Lettres, Agrégé d'Anglais et d'Allemand,
Chargé de Cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

AVEC UNE PRÉFACE

par A. BELJAME

Professeur à la Faculté des Lettres de Paris

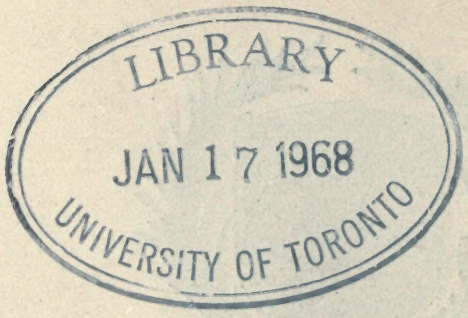
LILLE
AU SIÈGE DE L'UNIVERSITÉ, RUE JEAN-BART

1904

Le Conseil de l'Université de Lille a ordonné l'impression de ce mémoire le 19 Février 1904.

L'impression a été achevée le 15 Octobre 1904.

PC
281
T46



A Monsieur ÉMILE FAGUET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PROFESSEUR DE POÉSIE FRANÇAISE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

Je dédie très respectueusement
cette esquisse de l'histoire
d'un vers français.

PRÉFACE

Les études de métrique ne valent à leurs auteurs, je le crains, que des sympathies très restreintes. Bien des lecteurs, j'entends parmi les lettrés, les regardent avec prévention et méfiance. Elles ne leur disent rien qui vaille. Une bonne part de cette méfiance vient sans doute des termes auxquels les métriciens ont volontiers recours (peut-être trop volontiers) : leurs vocables rébarbatifs semblent présenter leurs dissertations comme autant d'arcanes dont, à moins d'une lente initiation préalable, on ne peut pénétrer le mystère sans rude contention d'esprit et mal de tête.

Mais ce ne serait là qu'une objection de surface. Toutes les spécialités ont leur vocabulaire, souvent indispensable ; et la géologie et la philosophie, par exemple, ne restent pas, pour ce qui est des dénominations austères et abstruses, en arrière de la métrique.

On fait aux métriciens un reproche plus grave et qui va plus au fond. A quoi bon toutes ces explications, toutes ces recherches minutieuses ? Non seulement elles ne nous aident pas à goûter la mélodie poétique ; elles nous empêchent de la goûter et de la sentir. Nous avons devant nous un corps vivant, beau de formes et de proportions, harmonieux dans ses détails. Avec votre scalpel inquisiteur, vous le dépecez, vous le découpez, vous le disséquez ; vous remplacez la vie par la mort ; vous discourez sur un cadavre que vous avez fait. Vous tuez les poètes.

Je répétais un jour ces objections devant mon illustre et vénéré maître Gaston Paris, chez qui la délicatesse artistique égalait la science scrupuleuse. Se tournant vivement vers moi : « Nous, tuer les poètes ? dit-il. Mais, c'est nous qui les faisons vivre ! »

Là est la vérité, et je voudrais éclairer cette vérité par quelques faits de mon expérience personnelle, croyant ne pouvoir mieux recommander aux lecteurs ce travail de mon collègue et ami M. Thomas que si je signale quelle est l'utilité

artistique des études de métrique lorsqu'elles sont dirigées par la finesse d'appréciation, la connaissance intime de la langue poétique et le goût dont il a déjà fait preuve dans de très remarquables thèses sur le vers héroïque de Milton.

Il y a quelque vingt années la Comédie-Française reprenait *Esther* de Racine avec Mlle Favart dans le rôle principal. Sarcey conta dans son feuilleton que, rencontrant l'actrice, il l'avait louée d'une intonation particulièrement heureuse qu'elle avait mise dans le début de ce vers :

« Et qui d'un même joug souffrant l'oppression....» Mlle Favart avait répondu modestement qu'elle ne pouvait accepter l'éloge, cette intonation lui ayant été transmise par la tradition.

Quelle était la tradition ? Je pus faire consulter Mme Plessy par une de ses élèves qui me reproduisit l'intonation cherchée. Le papier ne peut la reproduire et je ne sais s'il serait possible de la faire saisir entièrement par une notation musicale. Mais ici intervient la métrique. L'actrice qui avait trouvé cette intonation avait une oreille sensible au rythme ; elle laissait tomber la voix sur le mot *qui* et y appuyait quelque temps. C'est que son instinct musical l'avait avertie que Racine passait, dans ce vers, à un rythme différent de celui des quatre qui précèdent, et elle avait, par une sorte d'intuition, fait sonner ce changement de mesure. Les quatre premiers vers d'*Esther* commencent tous par une syllabe accentuée suivie d'une syllabe sans accent, autrement dit par ce que M. Thomas appelle heureusement un trochée accentuel ; le cinquième vers renverse ce rythme, et commence, ainsi que le sixième, par une syllabe accentuée, autrement dit par un ïambe accentuel, ou des ïambes successifs. Qu'on relise ces vers d'*Esther* en notant ce renversement du rythme, et l'on arrivera à retrouver, ou à peu près, l'intonation de la Comédie-Française :

Est-ce toi, chère Élise ? O jour trois fois heureux !
Que béni soit le ciel qui te rend à mes vœux,
Toi qui, de Benjamin comme moi descendue,
Fut de mes premiers ans la compagne assidue,
Et *qui*, d'un même joug souffrant l'oppression,
M'ai*dais* à soupirer les malheurs de Sion !

Racine, avec son art merveilleux, avait trouvé une forme rythmique qui exprime musicalement la surprise joyeuse d'abord, puis l'émotion attendrie d'Esther, et l'actrice, métricienne sans le savoir, avait modulé avec lui.

Cette constatation m'expliquait le charme de ces vers et leur donnait une nouvelle valeur de sonorité et de sentiment. Elle m'expliqua aussi pourquoi plaisent à l'oreille certains passages de *La Chûte des feuilles* de Millevoye. Seulement, comme Millevoye n'est pas l'artiste qu'est Racine, il tombe dans le procédé par la répétition de ce rythme, dont l'heureux effet me semble néanmoins chez lui indéniable :

Tombe, tombe, feuille éphémère !
Voile aux yeux ce triste chemin ;
Cache au désespoir de ma mère
La *place* où je serai demain.
Mais, vers la solitaire allée,
Si mon amante échevelée
Ve*nait* pleurer quand le jour fuit,
É*veille* par ton léger bruit
Mon *âme* un instant consolée !

Mon attention étant ainsi éveillée, je retrouvai ailleurs un renversement analogue de rythme, non plus d'un vers à l'autre, mais dans le même vers. Cette fois, c'est l'ïambe qui commence et est suivi d'un trochée. Quelques exemples suffiront :

A *moi*, *com*te, deux mots.
Sal*ut*, *champs* que j'aimais, et *vous*, *bel*le nature...
L'es*sieu crie* et se rompt.

On voit tout de suite quel relief donne à l'expression le choc de deux syllabes fortement accentuées.

Mais, réplique-t-on, le poète n'a pas écrit ainsi de propos délibéré ; vous lui supposez des intentions qu'il n'a jamais eues ; et votre raisonnement ne s'appuie que sur des suppositions gratuites. Non certes, le poète n'a pas eu ces intentions ; il a écrit, de propos délibéré, mais par inspiration ; le poète trouve d'emblée là où nous *petty man* n'arrivons que par de longs acheminements ; et encore n'étudions-nous qu'une partie de son air, la mélodie ; il y joint la pensée et l'expression. Le poète est de cent coudées au-dessus de nous, comme le grand compositeur est au-dessus du professeur d'harmonie. Il n'en est pas moins certain qu'il y a des lois secrètes de l'harmonie musicale et de l'harmonie poétique, et quand on a trouvé une de ces lois que le poète applique par un instinct supérieur, on a aiguisé et augmenté la jouissance artistique que donne un beau poème où s'allient intimement et se soutiennent entre elles la pensée, l'expression et la mélodie sonore.

On a depuis longtemps été frappé de la puissance de l'hémistiche de Racine : « L'essieu crie et se rompt. » Mais on y a vu un effet d'harmonie imitative, et cela n'est juste qu'à moitié. Écrivez — : « L'essieu se rompt et crie »; la sonorité reste, mais le rythme expressif est détruit. La métrique ici précise et affine nos sensations.

Corot a peint d'admirables paysages qui sont tout paysages ; rien que feuillages où il joue avec toutes les plus délicates nuances du vert. Pourtant assez souvent il introduit dans son tableau un personnage, très modeste, dans le costume duquel il y a toujours une note rouge. Il disait que cela faisait chanter son tableau.

Chevreul étudie les lois des contrastes des couleurs et trouve que le rouge est la couleur complémentaire du vert. Sans doute Corot n'avait pas eu besoin de Chevreul pour peindre comme il l'a fait, et les travaux de Chevreul ne créeront pas des Corot. Mais est-ce que la constatation scientifique du chimiste ne confirme pas merveilleusement l'art du peintre et ne fait-elle pas pour nous aussi *chanter* ses tableaux ?

M. Thomas suit, dans ses études, la marche scientifique : il procède historiquement, constatant minutieusement les faits et notant pas à pas l'évolution d'un même vers dans diverses langues d'Europe. On apprendra avec lui à mieux sentir et à mieux goûter la mélodie poétique en suivant les efforts successifs qu'ont tentés les poètes pour faire chanter leur pensée.

A. Beljame.

Qu'il me soit permis d'exprimer ma profonde gratitude à tous ceux dont les conseils m'ont encouragé et aidé dans la préparation de ce travail, MM. les Professeurs Dottin, de l'Université de Rennes, Langlois, Piquet et Bornecque, de l'Université de Lille. Je tiens surtout à remercier le maître éminent qui veut bien présenter au public cet essai sur l'histoire d'un vers français. Les doctrines qui l'ont inspiré sont celles que M. Beljame a si magistralement exposées dans son beau livre sur le poète Tennyson (1) et dans ses éditions, si remarquées, de *Macbeth*, d'*Othello* et de *Julius Caesar*, où il a, le premier, constitué, avec un respect scrupuleux des sources, des textes grammaticaux, corrects et en même temps scandables.

W. T.

(1) Beljame (Al.). — Alfred Lord Tennyson, Enoch Arden, texte anglais publié avec une notice, etc., une étude sur la versification du poème, etc., 4e édit., 1898, Paris, Hachette.

LE DÉCASYLLABE ROMAN
ET SA FORTUNE EN EUROPE

AVANT-PROPOS

Lorsqu'on étudie avec soin les éléments de la versification moderne dans les principales littératures européennes on découvre bientôt entre eux des traits de ressemblance. Celle-ci apparaît plus frappante encore si l'on s'en tient aux mètres les plus usités et notamment au décasyllabe tel qu'il se retrouve chez les peuples romans d'abord, puis chez d'autres qui n'ont pas une origine latine. Le fait avait déjà été remarqué au commencement du XIXe siècle, en 1811, par l'abbé Scoppa, le premier qui établit un parallèle entre le « vers commun » français et l'hendécasyllabe italien. Fr. Diez confirma sa découverte dans un appendice ajouté aux *Altromanische Sprachdenkmale* (1846), où il attribue tous les vers d'égale longueur dans les idiomes néo-latins à une même source. Enfin la théorie, rapidement esquissée par Benloew dans son étude sur l'origine des rythmes, en 1862, fut de nouveau affirmée, en ce qui concerne le décasyllabe, par Fr. Zarncke au cours d'une brochure intitulée : Le Pentamètre Iambique (Ueber den fünffussigen Jambus, 1866). D'autres métriciens ont depuis lors exprimé des idées

analogues et l'un d'eux surtout, M. Motheré, par une analyse magistrale du vers héroïque anglais et de ses modèles en langue d'oïl, a nettement démontré, en 1889, la provenance française du *blank line* de Shakespeare et de ses émules. Voilà les chercheurs les plus éminents qui se soient occupés de ce domaine tout spécial de la métrique comparée.

Toutefois si certains éléments essentiels de notre travail ont été, depuis bon nombre d'années, signalés à l'attention du public érudit, le travail lui-même n'avait pas été entrepris. Il suppose une double recherche, celle des origines possibles et probables du décasyllabe roman et celle de son caractère primitif ainsi que des modifications du type traditionnel à travers les âges dans les diverses langues où il s'est introduit. Si la première question ne comporte pas, à l'heure actuelle, de solution évidente et incontestable, la seconde par contre, beaucoup plus importante pour le développement de la versification moderne, conduit, nous allons le montrer, à des résultats précis et d'un intérêt considérable.

Nous commencerons donc par établir les conditions nécessaires auxquelles se conforme le décasyllabe roman quand il apparaît dans la littérature médiévale pour en déduire la forme purement théorique, mais non moins nécessaire, du vers latin, classique ou populaire, qui a pu lui donner naissance. Il conviendra ensuite d'examiner rapidement les différents mètres proposés comme prototypes de ce vers et les objections que soulèvent les nombreuses hypothèses émises à ce sujet. Ce travail préliminaire fixera notre point de départ. Mais s'il est vrai que le décasyllabe roman comporte, jusque dans ses variations les plus divergentes et quelle que soit son origine historique, des caractères non contestables d'identité, nous nous efforcerons de découvrir, en partant de ses formes les plus anciennes, les causes et la loi de ses modifications successives. Cette étude nous mènera de France en Italie, puis en Angleterre, en Espagne et au Portugal pour arriver en dernier lieu à l'Allemagne. Elle servira aussi, nous le croyons du moins, à démontrer l'unité réelle qui se retrouve à la base de la versification dans les langues les plus cultivées de l'Europe.

CHAPITRE I

LA PREMIÈRE FORME DU DÉCASYLLABE ROMAN. HYPOTHÈSES PROPOSÉES POUR EXPLIQUER SA GENÈSE HISTORIQUE.

Un fait frappant arrête l'attention du critique au seuil même de notre étude, c'est que le vers décasyllabique apparaît dans l'histoire littéraire du moyen-âge tout d'abord sur la terre de France. Les plus anciens documents qui nous le transmettent sont le poème provençal sur Boèce datant de la seconde moitié du xe siècle et en langue d'oïl le poème sur la Vie de Saint Alexis, ainsi que la Chanson de Roland, qui remontent au xie. Il faut donc examiner le mètre en question tel qu'il en présente dans ces textes pour nous rendre compte de la forme normale du décasyllabe primitif.

Le premier dans l'ordre des temps, le vers du Boèce, se compose strictement de dix syllabes comptées ayant un accent tonique sur la quatrième et sur la dixième et un repos ou césure après la quatrième syllabe comptée. Il admet de plus une atone surnuméraire à la césure, mais qui ne fait pas partie de la mesure, tout en se refusant la même licence à la fin du décasyllabe. De là deux types représentés par les exemples suivants :

E qui nos pais | que no murem de fam v. 5
Cals es la schala, | de que sun li degra ? v. 216

Des savants allemands ont voulu y voir une série d'ïambes (1) accentués, et le professeur Zarncke, dominé par l'idée que l'accentuation suffit à expliquer la versification moderne, y découvre une suppression de syllabe atone, autrement dit une anacruse (2), au début du second hémistiche dans des vers comme :

Donz fo Boecis, | corps ag bo e pro v. 28
Qu'el era coms | molt onraz e rix v. 140

M. Gaston Paris (3) remarque avec raison que ce serait là un phénomène unique dans la littérature provençale et que le v. 28 s'expliquerait au besoin, dût la césure en souffrir, en comptant dans la mesure la dernière syllabe du mot *Boecis*. Mais M. Paul Meyer (4), qui a collationné le manuscrit, fait une réponse plus concluante encore. Il montre qu'une erreur de copiste s'y est glissée et que le repos de l'hémistiche, conformément à l'usage constant du poète, n'est nullement violé dès qu'on lit au v. 28 « corps ag e bo e pro », puis au v. 140 « molt onraz e [molt] rix ». Aussi un critique allemand lui-même, M. Karl Bartsch, écrit-il à cet endroit dans ses dernières éditions « e molt onraz e rix ».

Au reste le principe accentuel est si peu celui qui prévaut dans le Boèce, n'en déplaise à l'école germanique, que le mouvement descendant, sauf à la césure et à la fin du vers, peut y remplacer le mouvement ascendant. Il arrive cette chose incroyable, si le mètre devait dépendre surtout d'une succession de toniques et d'atones, que le trochée s'y substitue volontiers à l'ïambe (5), et notamment au commencement de la ligne ou après la césure, p. ex. :

Bella's la domna, nas molt es de longs dis v. 170
Lo senz Teiric | miga no fo de bo v. 58

(1) Nous appelons ïambe une atone suivie d'une tonique et trochée la tonique suivie d'une atone. Le dactyle représente de même une tonique suivie de deux atones et l'anapeste deux atones suivies d'une tonique.

(2) Fr. Zarncke, Gœtheschriften, Leipzig, Avenarius, 1899, Kleine Schriften, vol. I p. 317.

(3) Revue critique (1866), p. 208.

(4) Revue critique (1868). p. 22. M. Tobler rejette aussi l'explication de M. G. Paris et soupçonne une altération de texte en pareil cas. (Voir franz. Versbau alter u. neuer Zeit, 1894, p. 93).

(5) Cf. L. Benlœw sur cette substitution dans le vers quantitatif, Précis d'une théorie des Rhythmes, 1862 p. 51 :... » Le trochée, par un excès inouï ailleurs que dans cette poésie informe (le saturnien) y remplace quelquefois l'ïambe. . ».

Peu importe, après cela, que la série d'atones suivies de toniques soit parfois régulière et qu'un chiffre de cinq accents à places paires y soit relativement fréquent. Ce phénomène est la conséquence naturelle de la coupe obligatoire après la quatrième et la dixième syllabe comptée et constitue tout au plus une tendance rythmique, non un système raisonné et méthodique.

Les autres particularités du décasyllabe employé dans le Boèce sont de moindre importance. La fin du vers est masculine et le poème se partage en petites laisses assonancées et parfois monorimes comprenant de trois à quinze vers. L'enjambement n'y existe pour ainsi dire pas. Quant à l'élision elle est généralement observée, sauf entre monosyllabes (1), sans qu'il y ait là une obligation pour le poète. Enfin il y a quelquefois contraction de mots et notamment, comme il arrive assez souvent dans la poésie latine rythmique, la finale *ia* ne compte que pour une syllabe (2), p. ex. :

Zo signifiga justicia corporal v. 257
Contra superbia sun fait d'umilitat v. 224
Inz e las carcers o el jazia pres v. 96

Le vers décasyllabique de langue d'oïl tel qu'il apparaît dans la Vie de Saint Alexis et la Chanson de Roland présente exactement les mêmes caractères. Il étend seulement à la fin du mètre la licence d'une syllabe surnuméraire, admise dans le Boèce après la césure. Le chiffre des syllabes comptées reste toujours fixé à dix, mais il y a en tout quatre types différents (3) :

1) sans syllabe surnuméraire :

Al tens Noë et al tens Abraam. St Al. v. 6.

2) avec une syllabe surnuméraire au milieu, ou césure épique :

Quant veit li pedre | que mais n'avrat enfant. St Al. v. 36

3) avec une syllabe surnuméraire à la fin, ou finale féminine :

Mais ço ne sai com longes i converset. St Al. v. 84

(1) Il faut naturellement excepter les élisions courantes de la langue, telles que *l'a* pour *le a*, *s'en* pour *se en*, *si'l* pour *si il*, etc.

(2) C'est ce que prouve notre premier exemple, où il y a aussi une syllabe surnuméraire à la césure. Quicherat a donc tort d'y voir deux syllabes (Traité de Versific. franç., éd. 1850, p. 325). M. Stengel (Romanische Verslehre, p. 44) signale la même contraction dans le Girart de Rossilho.

(3) Des vers tout semblables se retrouvent dans la Chanson de Roland.

4) avec syllabe surnuméraire à la césure et à la fin du vers :

Donc li comandet | les renges de sa spede. St Al. v. 72

L'accent tonique n'est également obligatoire que sur la quatrième et la dixième syllabe comptée et le trochée accentué se substitue facilement à l'ïambe au début du mètre ou après la césure, p. ex. :

Bons fut li siecles al tens ancienor. St-Al. v. 1
Ferut vous ai : car le me pardunez. Ch. de R. v. 2009

quoique l'allure générale du vers soit ïambique et que le nombre de cinq accents se rencontre fréquemment. Les vers sont distribués en laisses assonancées. Il est très rare de trouver un enjambement de quelque importance. Quant à l'élision de l'*e* final elle est constante dans les polysyllabes et facultative dans les autres mots, notamment avec *que* et *se* (écrits souvent *qued* et *sed*). On remarque aussi dans la Vie de Saint Alexis certaines apocopes d'un *e* initial, telles que *luin* pour *lui en* et *sist* pour *si est*. Enfin les articles et les pronoms personnels ainsi que les adverbes *si*, *ja*, *ou* et les conjonctions *que*, *ne* donnent lieu à des contractions familières comme *del* pour *de le*, *as* pour *à les*, *ques* pour *que les*, etc.

Le décasyllabe roman, sous sa forme primitive, peut donc se résumer en ces termes : c'est un vers de dix syllabes comptées s'allongeant à volonté soit à la fin, soit à la césure fixe, d'une syllabe atone, dont on ne tient pas compte dans la mesure. Il comporte deux accents obligatoires sur la quatrième et sur la dixième syllabe, tous deux suivis d'une coupe métrique qu'un arrêt du sens vient marquer d'une manière plus ou moins nette, et un nombre variable d'accents mobiles. Le mouvement rythmique est en général un mouvement ascendant, mais il se trouve parfois interrompu par la substitution du trochée à l'ïambe accentué en tête du vers ou après la césure. Le chiffre de dix syllabes comptées est observé rigoureusement dès les premiers temps et le poète se permet des élisions, des hiatus et des contractions pour maintenir dans toute son intégrité cet élément stable de sa métrique.

La régularité du décasyllabe dans les premiers documents nous avertit que ce n'est pas l'invention spontanée d'un trouvère que ses confrères auraient reprise, mais bien un système traditionnel de versification obéissant à des lois certaines et consacré par une popularité de longue date. Il est donc loisible et utile,

puisqu'il ne s'agit pas d'une création tout individuelle, de rechercher les origines de ce vers dans le passé des peuples romans et d'examiner successivement les principales théories qui ont été formulées à ce sujet.

Les hypothèses émises peuvent se ramener à quelques groupes généraux. Ou bien elles attribuent le vers décasyllabique à une initiative originale, ou bien elles se fondent sur des considérations historiques. Dans ce dernier cas, de beaucoup le plus vraisemblable, elles y voient soit le produit d'une influence étrangère sur les populations néo-latines, soit le dernier terme de l'évolution d'un rythme essentiellement populaire persistant à travers les âges depuis l'indépendance linguistique des idiomes de l'Italie, soit le résultat d'une déformation plus ou moins consciente d'un mètre quantitatif préexistant dans la littérature romaine. Nous étudierons donc dans cet ordre, avec les arguments à l'appui et les objections qu'ils rencontrent, les divers systèmes proposés par les romanistes et les métriciens du XIXe siècle.

Le premier de ces systèmes a été clairement formulé comme suit, il y a plus de trente ans, par M. Paul Meyer, dans ses *Recherches sur l'épopée française* (1) : « étant donné un vers roman quelconque, on conçoit sans peine que les autres en soient sortis par voie d'allongement ou d'accourcissement ». C'est la théorie implicitement admise par les prosodistes castillans du XVIe au XVIIIe siècle (Juan del Encina, Juan Diaz Rengifo, Francisco de Cascales et le Père Sarmiento entre autres) quand ils déclarent le mètre d'*arte mayor* composé de deux *redondillas* de six syllabes. Elle est répétée sans preuves à l'appui, mais à titre de conjecture expliquant tous les faits, par M. Ch. M. Lewis dans son travail sur les sources étrangères de la versification anglaise moderne (2). Enfin, M. Emile Faguet paraît être d'un avis tout semblable lorsqu'il déclare que « la langue française n'a que deux vers : un vers nécessairement césuré, un vers accidentellement césuré... Le

(1) Bibl. de l'École des Chartes, XXVIII (1867), p. 340.

(2) The foreign sources of Modern English Versification, New-York, H. Holt, 1898, p. 88-90.

Il invoque comme raisons la césure épique et l'usage d'un tétrasyllabe avec les décasyllabes dans la version poétique du Cantique des Cantiques, et pour lui la finale féminine a été étendue à la fin du 1er hémistiche en tant que vers séparé. D'où la difficulté d'expliquer le mètre du Boèce.

décasyllabe n'est qu'un alexandrin plus court (1). » Ceci revient, en un mot, à voir dans le décasyllabe la création personnelle d'un esprit inventif dont la trouvaille géniale aurait ensuite rencontré une approbation unanime. Mais à ce compte, comme il a été dit plus haut, on ne s'expliquerait ni sa popularité à l'origine même des langues romanes, ni sa régularité étonnante à ses débuts. La juxtaposition de deux mètres indépendants d'inégale longueur se serait également trahie par la présence de tétrasyllabes ou d'hexasyllabes isolés au milieu du vers composé et surtout par des rimes léonines plates ou croisées marquant la fin de l'hémistiche dans les documents les plus anciens. Or, l'on ne découvre rien de pareil dans les poèmes que nous avons étudiés au commencement de ce chapitre. Le critique qui a le plus développé cette hypothèse, M. Ch. M. Lewis, déclare expressément qu'elle est formellement contredite par la métrique du Boèce (2), et quant à M. P. Meyer, nous croyons qu'il serait aujourd'hui moins affirmatif sur ce sujet. En effet, le décasyllabe, réduit à l'état d'allongement fortuit de quelque mètre comme l'octosyllabe (et pourquoi ce prototype-là plutôt qu'un autre?), constituerait une étrange exception à la loi du développement historique dans le domaine de la versification et deviendrait une monstruosité que rien ne justifie (3). Le raisonnement abstrait et l'examen des manuscrits s'accordent pour démontrer l'inanité d'une théorie pareille et permettent de l'écarter comme inadmissible en soi.

Plus spécieuse, sinon plus probante, est l'opinion de ceux qui voient dans le décasyllabe roman une importation étrangère. Il serait dû, d'après P. Rajna, qui a fait une étude approfondie de l'épopée française, à la persistance de l'élément gaulois en France et à l'influence de la versification celtique primitive. Cette explication a du moins le mérite d'une extrême simplicité. Mais elle se heurte à l'objection qu'il n'est rien resté de l'ancien vers gau-

(1) Revue des Cours et Conférences (14 mai 1903), p. 437, dans son cours sur la poétique de Louis Racine. Étant donné l'antériorité historique du décasyllabe, l'alexandrin serait plutôt un décasyllabe allongé.

(2) Cf. M. Lewis, op. cit., p. 90, n. (2).

(3) Le succès d'un pur caprice métrique serait en effet sans parallèle dans la littérature. La versification dépend pour ses règles fixes plutôt des conditions de la langue que de la fantaisie des poètes. Ajoutons qu'un mètre dérivé de l'octosyllabe conserverait un accent fixe sur la huitième syllabe comptée.

lois dans les documents qui nous ont été conservés et que l'on ne comprend pas qu'un mètre aussi ignoré ait pu survivre tout seul à l'extinction de la langue parlée par les habitants de la Gaule et s'imposer aux poètes romans habitués à la métrique savante et populaire d'origine latine. Ajoutons que les celtisants les plus distingués, et en premier lieu M. d'Arbois de Jubainville (1), rejettent comme tout à fait improbable, et même impossible, la dérivation proposée.

Que dire de la théorie de M. F. Saran qui, dans un essai sur la rythmique romane (1899) (2), conclut à une source germanique et plus spécialement franque pour le vers décasyllabique ou du moins à une action secondaire des principes de la versification germanique ? Il suffit de constater que le mètre nouveau apparaît d'abord dans un document en langue provençale, c'est-à-dire dans un pays où la conquête barbare s'est fait sentir assez tard et moins fortement qu'ailleurs. De plus, nous avons établi que l'accent tonique joue un rôle tout subordonné dans le vers du Boèce et de la Chanson de Roland, où seul le nombre de syllabes comptées reste fixe. Ce sont là des constatations incompatibles avec les principes mêmes de la métrique en usage chez les premiers Germains. M. E. Stengel a donc raison de dire que « des vers purement accentuels au sens de l'ancienne versification allemande..... n'ont été tentés nulle part (sind nirgends versucht) dans le domaine des peuples romans (3) ». L'on ne peut que tomber d'accord avec le professeur Ten Brink (4) pour rejeter cette solution du problème qui nous occupe.

Reste la théorie préconisée jadis par M. Wilh. Meyer (5) et d'après laquelle la poésie rythmique des Grecs et des Latins, avec la métrique romaine qui en dériverait, aurait une origine sémitique et proviendrait surtout de la versification ecclésiastique des églises chrétiennes de Syrie et de Judée. Leur exemple aurait

(1) Voyez son article à ce sujet dans la Romania VIII (1879), p. 145, etc. et surtout IX (1880), p. 177-91.

(2) Voir Paul's Beiträge, XXIII-1.

(3) Romanische Verslehre v. Edm. Stengel (p. 8) dans G. Gröber's Grundriss der Romanischen Philologie. Bd II 1.

(4) Voir ses Conjectanea in historiam rei metricae francogallicae, Bonn, 1864.

(5) Voir son opuscule intitulé Anfang und Ursprung der lateinischen rhythmischen Dichtung.

porté ces peuples à négliger la quantité, ce qui devait tendre à mettre l'accent tonique en relief, et à ne plus faire attention qu'au nombre des syllabes. Cette hypothèse a contre elle le fait significatif qu'elle a été abandonnée depuis plusieurs années déjà par celui qui l'avait d'abord émise. Mais elle soulève aussi de graves objections. A supposer que la poésie romane soit née de la poésie rythmique latine, il n'est nullement démontré que cette dernière doive tout à des influences orientales. Sans doute les *abecedaria* des versificateurs chrétiens sont inspirés par les psaumes hébraïques dont chaque strophe commence par une des lettres de l'alphabet. Mais il s'agit là d'un ornement purement extérieur. L'on a peine à croire d'ailleurs que la poésie, qui est généralement conservatrice et recueille volontiers des archaïsmes de forme et d'expression, ait adopté chez les Romains, sans conflit aucun, des principes nouveaux empruntés à l'étranger. Pour M. W. Meyer c'était le syllabisme qui constituait l'innovation orientale dans les hymnes chrétiennes. Mais il y a là un point de vue inexact, car déjà chez les Grecs les strophes et antistrophes des chœurs tragiques présentent généralement un même nombre de syllabes dans les vers qui se correspondent ; de même en latin les strophes saphiques d'Horace et les chants populaires des soldats de César et d'Aurélien offrent des exemples parfaits d'un syllabisme rigoureux. Ajoutons que Saint Ambroise, à qui l'on attribue l'introduction des hymnes dans l'église latine, n'en a pas moins composé des vers quantitatifs et que longtemps encore les poètes chrétiens ont observé les règles de la poésie traditionnelle. Comment, dès lors, les regarder comme des révolutionnaires dans le domaine de la littérature en admettant l'étrange théorie autrefois proposée, mais aujourd'hui délaissée, par M. Wilhelm Meyer ?

D'autres métriciens estimant que l'élément accentuel est le plus important dans la constitution du vers roman et de son prototype latin, veulent trouver son origine dans les chansons des légionnaires ou dans les hymnes rythmiques des premiers temps de l'Église. Mais quelque solution qu'ils adoptent, ils s'accordent tous pour voir dans le mètre nouveau une série régulière de syllabes toniques et atones. C'est donc cette conception primordiale, généralement adoptée par l'école allemande et ses disciples français, et d'après laquelle il y aurait assimilation presque complète entre

le vers roman et le vers germanique, qu'il nous convient d'examiner.

Toutes les théories en question supposent, en effet, que la langue latine avait conservé à travers l'âge classique, ou vu se développer à l'époque de décadence littéraire, un accent d'intensité suffisamment fort pour servir de base à une versification entièrement différente de la versification quantitative. Or, ce point de vue vient d'être formellement contesté dans plusieurs ouvrages remarquables publiés au cours de ces dernières années. L'un des premiers, M. Max. Kawcynski, dans son *Essai comparatif sur l'Origine et l'Histoire des Rythmes* (Paris, 1889), a cherché à montrer que les Romains avaient légué à leurs successeurs dans le domaine de la poésie un seul élément nécessaire : la quantité. Il s'appuie surtout, et peut-être trop exclusivement, sur le témoignage des grammairiens anciens et sur la différence qu'ils établissent entre les termes de *rhythmus* et de *metrum*. Le premier a toujours désigné le procédé qui se retrouve plus tard dans les hymnes les plus populaires de l'Église chrétienne. Quintilien, que cite notre critique, déclare expressément : « Rhythmi, id est numeri, spatio temporis constant, metra etiam ordine. » Il ajoute, en prenant pour exemple le dactyle : « Sed hoc interest, quod rythmo indifferens dactylus ille priores habeat breves an sequentes », c'est-à-dire, le vers rythmique est quantitatif en ce sens que le pied y contient une somme égale de longues et de brèves, mais la disposition de celles-ci peut varier à volonté et l'anapeste y prend sans peine la place du dactyle (1). Diomède, à la fin du IIIe siècle, reproduit aussi une opinion courante sous cette forme : « Alii sic : rhythmus est versus imago modulata, servans numerum syllabarum, positionem saepe sublationemque continens. » Notons ici encore la relation étroite indiquée entre les deux systèmes de versification et le principe de la numération des syllabes qui ressort nettement pour la première fois (2). Quant à l'accent fort ou tonique, tel que nous le concevons aujourd'hui, il n'apparaît qu'au Ve siècle, dans la définition, par Martianus Capella, de l'ictus métrique comme une « elevatio vocis » (3).

(1) Voir M. Kawcynski, op. cit., p. 108.

(2) Id., p. 115.

(3) Cf. Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin, par J. Vendryes, 1902, p. 66.

Même au VIIIe siècle, Bède, s'inspirant toutefois d'auteurs antérieurs, décrit encore le rythme de cette façon : « Metrum est ratio cum modulatione ; rhythmus modulatio sine ratione ; plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares pœtæ necesse est rustice, docti faciant docte (1) ». En d'autres termes lui aussi rapproche le rythme du mètre quantitatif sans établir entre eux une distinction de principe. Il n'y aurait donc rien que de très vraisemblable, ainsi que le remarque M. Vendryes, dans la thèse de M. Kawcynski, d'après laquelle l'ictus du vers antique ne comportait aucune part d'intensité (2).

Mais nier que l'accent tonique, au sens moderne de ce mot, soit un facteur essentiel (et non plus un simple accident) dans la versification classique ou romane, ce n'est pas nier son existence, au moins atténuée, à l'origine des idiomes néo-latins. Il est depuis longtemps démontré que la syllabe finale sonore des vocables français actuels, c'est-à-dire celle qui porte l'effort de la voix, correspond à la syllabe la plus fortement marquée dans le vocable latin dont il dérive. La même voyelle, longue ou brève, se comporte aussi de façon différente dans notre langue suivant qu'elle se trouvait ou non comprise dans la syllabe que les Romains prononçaient sans doute sur une note plus aiguë et que nous appellerions tonique. Ces considérations semblent établir que la transformation de l'accent de hauteur en accent d'intensité s'est effectuée, plus ou moins complètement, dès l'époque du bas empire. Les recherches récentes de M. Vendryes, confirmant celles de MM. Havet et A. Meillet (3) prouvent d'ailleurs qu'à ses débuts le latin, par une

(1) Bede, De Arte Metrica, § 24. Toutefois quand il ajoute : « ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus : [o] *Rex aeterne, Domine*, etc.... Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die judici per alphabetam : *Apparebit repentina*, etc. », il est évident qu'il parle d'une mesure proprement rythmique et scandée par *pieds* composés d'ïambes et de trochées accentuels.

(2) J. Vendryes, op. cit., p. 65. Notons pourtant les réserves de M. A. Vernier qui cite (v. Romania 1891, p. 146) le passage où Terentianus Maurus dit de l'*arsis* et de la *thesis* : « parte nam attollit sonorem, parte reliqua deprimit » et cet extrait de Marius Victorinus (K. 40) : « item arsis elatio temporis, soni, vocis, thesis depositio et quaedam contractio syllabarum. »

(3) L. Havet, Mémoires de la Société de Linguistique, VII, p. 11., etc ; A. Meillet, id., XI, p. 169.

sorte d'innovation linguistique (1), faisait plus rigoureusement ressortir le commencement des termes un peu longs et que cet accent d'intensité préhistorique a reculé pendant six siècles devant les empiètements du principe quantitatif. Enfin la notion de quantité même, si l'on en croit les études de MM. A. Meillet et G. Dottin (2), est peut-être inséparable, en certains cas, d'un ton plus intense, notamment dans la métrique grecque et latine. On y constate, en effet, que le temps fort porte généralement sur une longue (3) et les mots de trois longues ne s'y rencontrent guère qu'avec un temps fort sur l'initiale et la finale. On a remarqué également que dans le vers tragique le substitut normal du trochée aux pieds pairs, de l'ïambe aux pieds impairs, est non pas le tribraque, mais le spondée, c'est-à-dire qu'une longue au temps fort devait avoir la vertu d'abréger la longue précédente ou suivante. Toutefois, si nous admettons sans peine la conclusion modérée de M. A. Meillet : « Comme... ceux des sons du groupe rythmique qui durent plus longtemps semblent aussi plus intenses, il y a lieu de supposer que l'accent d'intensité indo-européen tombait sur les syllabes longues et que l'alternance des longues et des brèves entraînait avec elle, par suite de la prononciation naturelle des mots, une alternance de syllabes d'intensités inégales » (4), nous n'en avons pas moins le droit de croire que cet accent, sauf peut-être dans les rythmes ecclésiastiques où la musique venait le renforcer (5), ne suffisait pas, lors de la transition du bas latin au roman, à constituer une versification nouvelle reposant sur l'alternance des toniques et des atones.

(1) J. Vendryes, op. cit., p. 99, etc.

(2) A. Meillet. Recherches sur l'emploi du génitif accusatif en vieux slave (Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, fascic. 115, p. 185, etc.); G. Dottin dans les Annales de Bretagne, XII p. 671, etc.

(3) Cette loi est sans exception, suivant M. G. Dottin, pour les vers dactyliques comme pour les vers logaédiques, si l'on met à part la finale dont la quantité est indéterminée. Sur cette finale, voir J. Vandryes, op. cit., pp. 82 et 87.

(4) A. Meillet. Recherches sur l'emploi du gén. acc. etc., p. 185. Cependant n'oublions pas que, d'après M. J. Vendryes, op. cit. p. 66, note 1, « M. Meillet actuellement n'exprime plus d'opinion sur l'existence d'une intensité en indo-européen non plus qu'en védique ou en grec ancien ».

(5) Notons d'ailleurs que l'on a pu proposer une scansion quantitative pour les premiers rythmes de l'Église latine et que c'est plus tard seulement que la scansion accentuelle des hymnes est absolument certaine.

Nous sommes maintenant à même de comprendre et de pouvoir apprécier les systèmes qui s'appuient sur le principe purement accentuel pour expliquer l'origine du décasyllabe du Boèce et de la Chanson de Roland. Ils proviennent pour la plupart de savants allemands ou de leurs élèves français. L'hypothèse la plus séduisante est celle qui voit dans le mètre néo-latin de dix syllabes le successeur et le continuateur d'un vers populaire plus long constitué par une série régulière de toniques et d'atones et persistant, au moins chez le bas peuple, depuis le commencement de la littérature romaine. Elle a été formulée avec une clarté parfaite par M. Gaston Paris en ces termes (1) : « Pour moi, je pense... que la versification rythmique est d'origine toute populaire, qu'elle n'a d'autre source qu'elle-même, qu'elle a existé de tout temps chez les Romains, qu'elle ne doit rien à la métrique, et qu'elle est avec elle précisément dans le même rapport que la langue populaire, le *sermo plebeius,* avec la langue littéraire de Rome », et plus loin en parlant de la versification française : « Elle n'est pas plus une corruption de la versification rythmique latine que celle-ci n'est une déformation de la versification métrique. Elle en est le développement, la suite naturelle. Elle en a gardé les principes essentiels, mais en leur faisant subir les changements exigés par sa nature. » De là à chercher la source du décasyllabe dans l'ancienne métrique romaine, il n'y a qu'un pas. Ce pas a été franchi par M. Edm. Stengel qui, dans son important travail sur la Romanische Verslehre (2), le fait dériver du saturnien qu'il regarde avec le professeur Thurneysen comme formé de cinq accents toniques et séparé par une forte césure en deux hémistiches dont le premier a trois et le second deux accents (3). Mais sans discuter pour le moment la provenance populaire du vers en question, il nous sera permis d'indiquer les raisons qui nous empêchent d'accepter la solution de M. Stengel. Il est difficile, après l'étude déjà signalée de M. Kawcynski et le travail plus récent de

(1) Bibl. de l'Ec. des Chartes, XXVII (1866). Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rhythmique, pp. 601 et 608.

(2) G. Gröber's Grundriss der Romanischen Philologie, Bd II 1, (1902), p. 53.

(3) Il faut rappeler que M. Stengel croit la coupe 6 + 4 du décasyllabe roman antérieure à la coupe familière 4 + 6. — Romanische Verslehre, pp. 19 et 53.

M. Wilh. Meyer (1), sur lequel nous comptons revenir, d'attribuer au latin de cette époque reculée le même accent d'intensité qu'au moment de la formation des idiomes romans. M. Gaston Paris a d'ailleurs renié expressément sa première opinion en ces termes : « J'ai depuis longtemps abandonné l'idée que la versification latine ait pu être rythmique dès l'origine et que le saturnien fût fondé sur l'accent (2) ». Et ce désaveu correspond aux dernières recherches des métriciens qui, malgré la variété des théories émises à ce sujet, s'accordent de plus en plus à voir dans le mètre employé par Naevius et les premiers poètes romains un vers fondé sur le principe de la quantité (3).

Mais si la dérivation proposée est trop improbable et en tout cas trop incertaine pour prêter à une discussion approfondie, il n'en est pas moins nécessaire d'examiner l'hypothèse même de M. Gaston Paris en partant d'une date moins reculée de l'histoire littéraire. Au cours de sa célèbre lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rythmique, l'éminent romaniste établit les faits suivants : La voix humaine est portée à entremêler également les *arsis* et les *thesis*, soit les toniques et les atones; en d'autres termes, le mouvement rythmique est naturellement binaire et non ternaire. D'où une conséquence que le grand critique a le premier mise en pleine lumière : l'existence dans les polysyllabes et sur les mots peu importants de la phrase, dans toute langue accentuée, d'un accent secondaire placé de deux syllabes en deux syllabes avant ou après l'accent principal du mot et assimilé sans cesse à ce dernier dans la versification (4). L'importance de l'accentuation se voit à la rime qui en dépend entièrement, car jamais un mot comme *mínus* ne rime avec un mot comme *dóminus* (5), bien que l'*i* soit bref dans les deux. Pour M. G. Paris, la versification rythmique se distingue de la versification métrique en ce qu'elle

(1) Voyez son art. dans les Göttingische Gelehrte Anzeigen du 1er janvier 1893.

(2) Romania XV p. 138. Voir aussi la thèse de M. Havet sur le saturnien.

(3) Voir, dans la Revue de Philologie (janvier 1899), l'article de M. H. Bornecque sur le saturnien.

(4) M. G. Paris excepte de cette loi la versification allemande du moyen-âge où le nombre des *thesis* est indifférent.

(5) Ce dernier mot peut prendre un accent secondaire sur la finale et jouer ainsi le rôle d'un oxyton.

s'appuie sur l'accent et non sur la quantité, mais elle reste essentiellement syllabique et presque toujours essentiellement strophique.

Pour ce qui est de l'historique de cette nouvelle versification, l'éminent romaniste la fait remonter aux chants des soldats de César pour le moins, où il reconnaît des vers rigoureusement syllabiques composés de trochées toniques et se terminant toujours par des proparoxytons ou par des oxytons, si l'on tient compte des accents secondaires, et partagés en deux hémistiches, l'un féminin et l'autre masculin, par une césure fixe après le quatrième trochée, par exemple :

Caésar Gálliás subégit, | Nícomédes Caésarém :
Écce Caésar nunc triúmphat, | qúi subégit Gálliás ;
Nícomédes nón triúmphat, | quí subégit Caésarém.

Il y voit l'original de la strophe rythmique d'une hymne chrétienne :

Ád honórem túum, Chríste
Récolát Ecclésiá

où les deux hémistiches sont devenus indépendants. Cette forme populaire, à laquelle il donne le nom de septénaire rythmique, constitue à ses yeux le prototype d'où procèdent, par dérivation ou par démembrement, les strophes non métriques de la poésie ecclésiastique et c'est d'elle aussi que viendrait, par un développement graduel, le décasyllabe roman.

M. Gaston Paris n'a pas expliqué, au cours de sa lettre à M. Léon Gautier, comment il comprenait cette dernière phase de l'évolution du vers de dix syllabes (1). Mais dans un compte-rendu du travail de M. Rajna sur les origines de l'épopée française il exprime ainsi le fond de sa pensée : « La versification française est une spécification de la versification romane — il comprend sous ce mot le système rythmique des derniers poètes latins — qui

(1) Il y disait toutefois déjà, op. cit., p. 608, de la versification française : « C'est ainsi que son accentuation oxytonique lui a fait remplacer par le mouvement ïambique ou anapestique l'allure trochaïque des rhythmes latins; qu'elle s'est affranchi de la rigueur du rhythme, en se contentant d'assigner à l'accent 2 places fixes dans les vers décasyllabiques ou dodécasyllabiques, une seule dans les vers moins longs.... »

a pour caractère essentiel de substituer le mouvement ïambique (en tant que rythme) au mouvement trochaïque. Ce changement a dû s'opérer en même temps que la langue perdait toutes les ultièmes atones, sauf l'*a*... c'est-à-dire vers le VIIIe siècle (1) ». Un autre romaniste distingué, M. L. Clédat, présente une thèse semblable sous une forme encore plus intransigeante et plus nette quand il écrit: « Si l'on admet que les mots latins en devenant français ont perdu en moyenne une syllabe sur trois, on voit que le décasyllabe français peut être dérivé insensiblement du vers latin de quinze syllabes (2)... Les vers latins rythmiques étaient essentiellement trochaïques... La chute des voyelles atones ayant renversé la proportion des oxytons et des proparoxytons, on comprend que les vers latins trochaïques aient donné naissance. par réduction naturelle, à des vers français ïambiques (3) ». Telle est, avec sa double explication des rythmes latins et du décasyllabe épique, la théorie qu'il nous faut examiner.

Elle soulève d'abord une question préliminaire, à savoir ce que l'on entend par un rythme. Pour M. Clédat c'est une succession de toniques et d'atones imposée par la structure même d'un idiome où existe l'accent d'intensité et qui devra varier avec les modifications de cet idiome. Nul ne contestera la part de vérité qui se trouve dans ce jugement. La construction grammaticale et syntactique d'une langue est pour quelque chose dans le choix de tel ou tel mouvement métrique. Les langues synthétiques comme le grec et le latin, où les rapports des mots entre eux sont plutôt indiqués par des terminaisons que par des prépositions et des particules, tendent à préférer l'allure trochaïque. Les langues plus analytiques, comme le français, l'italien et l'anglais, qui emploient des articles, des auxiliaires et de nombreuses enclitiques, favorisent, par contre, l'allure ïambique. Mais ce n'est là qu'une inclination première et nullement une contrainte, sans quoi l'on ne devrait pas trouver d'ïambes dans les hymnes ecclésiastiques latines. Ils existent pourtant et le libre choix du poète peut toujours triompher des difficultés linguistiques. Mais si le rythme ne dépend pas entièrement des matériaux dont use l'écrivain, il

(1) Romania XIII (1884), p. 625.
(2) C'est le vers populaire des soldats de César.
(3) L. Clédat. La Poésie au Moyen-Age, 1893, p. 18 et 20.

n'est pas non plus absolument soumis à son caprice. Il semblerait, d'après les romanistes que nous venons de citer, qu'il n'y ait entre le mouvement ascendant et le mouvement descendant qu'une différence minime due au hasard d'une volonté individuelle ou d'un vocabulaire tyrannique. D'aucuns prétendent que l'allure rythmique est déterminée par la syllabe initiale et qu'en admettant une anacruse au début ou un mot exclamatif, une interjection, l'on transforme une série d'ïambes accentuels ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — en trochées (∪) — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — (∪). La remarque peut paraître juste, mais en versification romane elle se heurte à deux obstacles formels : la césure et la rime. Celle-ci interrompt la série d'accents à une place fixe et la divise en tranches égales qui favorisent un mouvement uniforme et mettent en relief toute déviation de quelque importance; celle-là, par son immobilité même après une syllabe de rang pair, donne dès le commencement une allure ïambique à l'ensemble et ramène aussitôt la régularité qu'un trochée initial pourrait détruire, s'il était suivi de plusieurs autres. Le rythme est donc, sinon établi, du moins renforcé par le syllabisme et la coupe traditionnelle.

A vrai dire, ne traitant ici que du vers roman, nous devrions peut-être nous dispenser de critiquer les vues émises par M. Gaston Paris sur l'origine de la poésie rythmique latine. Mais les deux questions sont en réalité connexes et toute erreur à propos de la première pourrait avoir une influence fâcheuse sur la seconde. Il nous semble que si M. Léon Gautier allait trop loin en ne reconnaissant à l'accent tonique aucun rôle dans la versification latine rythmique, son adversaire exagère également quand il en fait « la base essentielle du vers lui-même (1). » En effet, il paraît prouvé qu'à l'époque de décadence du latin, l'accent d'intensité commençait seulement à renaître dans les mots, qu'il ne devait guère suffire aux besoins d'un système créé de toutes pièces et que nous lui donnons une force factice, par suite de nos habitudes modernes, et bien différente de sa valeur réelle, quand nous lisons la poésie du bas empire romain. Mais d'autres indices plus précis soulèvent également des doutes. Si les rythmes latins sont purement accentuels, pourquoi comportent-ils toujours un nombre fixe

(1) Bibl. de l'Ec. des Chartes, XXVII, p. 583.

de syllabes (1) et presque toujours une finale assonancée ou rimée? Le nombre des toniques devrait être l'unique préoccupation du versificateur, sans qu'il ait à tenir compte des atones. La plupart des métriciens expliquent ce phénomène par les nécessités du chant ecclésiastique, qui réservait une note à chaque syllabe. La raison est bonne, pourvu que l'on n'exagère rien, sans quoi l'on ne comprendrait pas l'existence dans le culte de l'église des hymnes en mètres quantitatifs de Saint Ambroise et de ses imitateurs. Il reste d'ailleurs une difficulté plus grave et que l'on ne résoud pas au moyen des arguments invoqués précédemment. Un vers qui repose essentiellement sur l'accent tonique ne saurait admettre d'infraction au mouvement ascendant ou descendant qui marque la mesure. Or, d'après M. G. Paris lui-même, bien que les rythmes latins se composent généralement de trochées toniques, on y trouve quelquefois des ïambes (c'est-à-dire le pied diamétralement opposé) et rarement des dactyles (2). Jusque dans les chants des soldats de César il se glisse un septénaire

« Urbani servate uxores, moechum calvum adducimus »

qui commence par une atone suivie d'un dactyle, si l'on ne rétablit deux trochées en faisant violence à la prononciation naturelle du premier mot (3). Enfin on trouve des exemples, même au moyen-âge, alors que la tradition du vers devait pourtant être bien établie, d'un vers trochaïque suivant un vers ïambique, comme dans cette strophe d'Adam de Saint-Victor prise dans un poème de mouvement ascendant :

Datur et torques aurea
Pro doctrina catholica
Quá praefúlget Aúgustínus
In summi regis curia (4).

(1) On pourrait objecter les vers déjà cités p. 16, mais ce ne sont à proprement parler que deux hémistiches (féminin et masculin) d'un même vers de 15 syllabes.

(2) Bibl. de l'Ec. des Chartes, XXVII, p. 591.

(3) Par contre, au point de vue du mètre quantitatif, le mot *urbani* peut très bien porter un temps fort sur la 1re et la 3e syllabe.

(4) Ces vers sont empruntés à l'hymne commençant ainsi : Aeterni festi gaudia.

Cet ensemble de faits si contraire à la pratique d'une versification vraiment accentuelle permet difficilement de supposer que le principe *essentiel* des rythmes latins puisse être l'accent tonique.

Quant à l'origine proposée pour le décasyllabe roman elle est encore plus malaisée à admettre. D'après M. Gaston Paris et M. L. Clédat, les vers latins trochaïques seraient devenus, par réduction, des vers français ïambiques. Avant d'être acceptée, pareille hypothèse aurait besoin de s'appuyer sur des faits. Or rien, absolument rien, dans le domaine de la versification comparée, ne nous autorise à croire que pareille transformation soit possible ou se soit jamais produite. Par quel sortilège une mesure de mouvement descendant se changerait-elle soudain, et d'une façon permanente, en une mesure absolument contraire, et quelles traces reste-t-il d'un semblable phénomène dans la forme poétique en question ou dans l'histoire littéraire telle qu'elle nous est connue ? Bien plutôt le vers décasyllabique, à ses débuts, offre un accent nettement marqué sur la quatrième syllabe comptée, accent renforcé par le repos de la césure, et un autre sur la dixième, en sorte qu'il suffit de la présence, d'ailleurs fréquente, d'une tonique à la deuxième et à la huitième syllabe pour que la moindre allure trochaïque disparaisse. Enfin la position même de la césure est un obstacle insurmontable pour les partisans de la théorie que nous examinons. Un rythme latin trochaïque coupé en deux hémistiches après un accent fort aurait un repos suivant une syllabe impaire et non pas à la quatrième comptée. Que l'on y ajoute ou non une atone, sous prétexte que les mots paroxytons prédominent chez les Romains, l'on n'arrivera pourtant jamais à à expliquer la coïncidence de l'ictus métrique et de la tonique à la place qu'elle occupe toujours, par une nécessité de nature, dans le mètre du Boèce et de la Chanson de Roland. Le septénaire trochaïque populaire des chants de légionnaires ne saurait donc, en aucun cas, nous fournir la solution désirée.

Ces diverses explications écartées, nous nous trouvons en présence de nombreuses tentatives faites pour rattacher le décasyllabe roman à l'un quelconque des mètres quantitatifs latins, par l'intermédiaire des hymnes de l'église primitive ou des vers rythmiques conservés dans les inscriptions du bas empire. Nous étudierons successivement chacune des dérivations proposées en

commençant par celles qui soulèvent de prime abord les plus graves objections. Puis nous passerons à celles qui répondent le mieux aux conditions du problème et nous indiquerons en terminant quelles ont dû être en théorie les étapes qui ont abouti à la création du décasyllabe roman.

Remarquons en premier lieu que toutes les hypothèses qui suivent considèrent le vers roman de dix syllabes comme fondé sur l'accent tonique exclusivement et comme substituant un rythme accentuel à l'ancienne quantité latine (1). Nous faisons, cela va sans dire, les plus expresses réserves sur cette conception qui ne répond, à notre avis, ni à la réalité des faits ni aux nécessités du sujet lui-même. Mais, ceci dit, nous constatons que les théories proposées peuvent se ramener à diverses catégories, d'après le pied accentuel qui est à la base du prototype supposé.

C'est ainsi que les uns s'en réfèrent à un pied trisyllabique, tel que le dactyle ou l'anapeste, et les autres à l'un des deux pieds dissyllabiques : le trochée ou l'ïambe, c'est-à-dire qu'ils découvrent à l'origine du décasyllabe un mouvement ternaire ou binaire. Le premier, par sa nature même, s'éloignant davantage des conditions théoriques d'un rythme vraiment populaire, c'est par là que nous commencerons cet examen.

Plusieurs critiques croient voir dans une série d'anapestes quantitatifs la source du vers français de dix syllabes. M. F. Saran, dans son essai sur le fondement de la rythmique romane (1899), prenant ce pied sous sa forme condensée de deux longues (— ⊿ équivalent à ⏑ ⏑ ⊿), propose hardiment l'hexamètre anapestique ainsi conçu, soit — ⊿ — ⊿ ; — ⊿ — ⊿ — ⊿ (⏑), comme le prototype cherché (2). M. Max Kawcynski préfère le trimètre hypercatalectique anapestique, ce qui a du moins l'avantage de conserver intacte la notion usuelle de l'anapeste. Mais ces deux dérivations demeurent cependant insoutenables. La première s'évanouit dès qu'on se rend compte de l'extrême rareté, en latin, d'un vers purement spondaïque (surtout formé de spondées ascendants). Elle n'ex-

(1) Un critique dont nous avons déjà étudié la théorie, M. Ch. M. Lewis, op. cit. p. 70-73, affirme que le vers français est accentué à son origine et le demeure jusqu'au milieu du XIe siècle. Il n'explique pas comment il se fait que le principe du vers ait pu changer plus tard.

(2) Le principe de tout vers latin ou grec étant que le dernier pied complet soit pur, il faudrait, au moins au 5e pied, un anapeste dans ce vers.

plique pas même la césure épique, si fréquente dans le Boèce, et pour laquelle M. Saran est obligé d'avoir encore recours au tétramètre dactylique. Quant à la seconde, elle se fonde sur un mètre très peu connu des Romains et qui porterait l'accent tonique sur la neuvième syllabe, alors que le décasyllabe roman à son origine est toujours accentué sur la dixième syllabe comptée. Elle aurait également une tonique sur la troisième, ce qui ne correspond nullement à la coupe normale du vers épique français.

Plus heureuse sous certains rapports et en tous cas plus originale est la tentative faite par le professeur R. Thurneysen pour présenter le décasyllabe roman comme une déformation rythmique de l'hexamètre dactylique si souvent employé par les poètes classiques (1). L'auteur constate que le vers de Virgile se conserve pendant la période du bas-empire, mais devenu accentuel, notamment dans les inscriptions tumulaires de princes et d'ecclésiastiques lombards entre les années 700 et 750 après Jésus-Christ (2). Quand les poètes populaires de France voulurent, à l'exemple des chanteurs francs, célébrer les exploits de leur héros, ils auraient repris en le simplifiant le célèbre mètre des épopées classiques. Mais la langue ne connaissant guère dans ses rythmes de toniques suivies de deux atones, l'on contracta le dactyle du cinquième pied, ce qui supprima la fixité de l'avant-dernier accent. Il s'ensuivit une réduction du nombre des syllabes ramené à la norme de dix comptant dans la mesure et bientôt l'allure du vers devint ïambique. Du type ainsi constitué et coupé après la quatrième tonique provinrent, par renversement des hémistiches, le vers coupé à la sixième syllabe (comme dans l'Aïol) et par le redoublement du second hémistiche l'alexandrin du moyen-âge. La thèse est séduisante d'élégance et de simplicité. Malheureusement elle ne s'appuie pas sur des preuves bien solides. Non seulement il nous manque les formes intermédiaires de l'hexamètre devenu rythmique par l'accentuation des longues, puis enfin strictement syllabique, mais

(1) Voir un art. intitulé : « Der Weg vom daktylischen Hexameter zum epischen Zehnsilber der Franzosen », dans la Zeitschrift für Romanische Philologie, XI, p. 305, etc.

(2) Dans la même revue (1897, p. 94), M. Ph. Aug. Becker signale également l'inscription de la comtesse Duoda dont le vers est probablement dérivé de l'hexamètre rythmique.

il reste des difficultés que l'esprit le plus ingénieux ne parvient pas à résoudre. Pourquoi, en effet, la césure mobile (1) du mètre classique, se fixe-t-elle après la quatrième syllabe comptée et tonique ? Comment surtout le mouvement descendant du dactyle devenu accentuel s'est-il transformé en mouvement ïambique ? Et si Commodien, ainsi que le veut M. Thurneysen, marque la transition de la versification métrique au rythme, comment le rythme a-t-il pu rejeter la fin caractéristique de l'hexamètre déjà scandé par l'accent depuis l'époque de Virgile (2) ? Autant de questions qui restent jusqu'à présent sans réponse et qui nous forcent à écarter la brillante hypothèse du professeur allemand.

Le dactyle, dès que l'on remplace la longue par une tonique, ayant une tendance à accentuer la quatrième syllabe comptée, il est naturel que d'autres mètres formés de ce pied aient été proposés comme prototypes du décasyllabe roman. C'est ainsi que M. Fr. Haussen, dans un travail récent (3), fait dériver du tétramètre dactylique catalectique le vers rythmique latin de dix syllabes :

Martyris ecce dies Agathae

où il voit le modèle du décasyllabe roman. D'autres critiques en plus grand nombre et parmi eux MM. Ten Brink, Karl Bartsch et Léon Gautier (4) le regardent comme une modification du trimètre dactylique hypercatalectique dont Prudence s'est servi dans son chant de Sainte-Eulalie :

Spiritus hic erat Eulaliae
Lacteolus, celer, innocuus.

(1) Elle est de préférence penthémimère (c'est à-dire après la 5e syllabe) en latin ou hephthémimère (après la 7e syllabe) accompagnée d'une coupe trihémimère (après la 2e syllabe).

(2) Voir à ce sujet un art. suggestif dans le Musée Belge de juin 1903, par M. E. de Jonge.

(3) Fr. Haussen. Zur lateinischen und romanischen Metrik, Valparaiso, 1901.

(4) Pourtant dans la Bibliographie des Chansons de Geste, Paris, H. Welter, 1897, p. 429, M. L. Gautier déclare : « Nous nous sommes récemment rallié au système de G. Paris. » — Pour Ten Brink, voir ses Conjectanea etc., Bonn, 1864, et pour M. K. Bartsch voir la Rev. Critique (1866), p. 410.

Mais ici encore les objections surgissent sans trouver de réponse suffisante. L'un et l'autre de ces vers ont exactement dix syllabes, ce qui ne permet plus d'expliquer l'existence, dans le décasyllabe roman primitif, de la césure épique ou de la rime féminine. La césure masculine est très rare dans le rythme latin cité, alors qu'il est de règle dans le Boèce et la Chanson de Roland. Enfin, dans le trimètre dactylique hypercatalectique, ainsi que le constate M. Karl Bartsch, l'accent tonique est presque toujours sur la troisième syllabe et non sur la quatrième, comme l'on devrait s'y attendre. Ces raisons suffisent amplement pour démontrer qu'il ne s'agit pas ici du prototype cherché.

Chose curieuse, aucun des romanistes qui voient dans une forme rythmique latine la source du décasyllabe français et provençal, ne s'efforce d'établir sa dérivation d'un vers trochaïque. Et pourtant le mouvement descendant marqué par les trochées domine de beaucoup dans les hymnes de l'église et devait par suite l'emporter sur les autres mesures dans l'esprit des fidèles. C'est M. Gaston Paris qui remonte à un modèle trochaïque, mais conservé par le bas-peuple de Rome et la foule des légionnaires. L'abstention des théoriciens est ici significative. Elle s'explique sans doute par ce fait que le trochée est précisément le contraire de l'ïambe et de l'anapeste que M. G. Paris lui-même reconnaît dans la versification romane (voir ci-dessus, p. 16, n. (1)) et ne rend nullement compte de la césure médiane et de l'accent tonique qui la précède. Un intervalle moins long séparant les hymnes des premières épopées, les critiques ont senti d'instinct que ce petit laps de temps ne saurait suffire à d'aussi profondes transformations.

Ce sont là aussi les objections que soulève l'hypothèse intéressante de M. Ph. Aug. Becker (1). Elle consiste à regarder les hymnes chrétiennes comme l'intermédiaire naturel et obligé entre la versification métrique et la versification romane (2). Mais il se contente de poser des principes généraux sans indiquer exactement

(1) Voir sa brochure intitulée Ueber den Ursprung der romanischen Versmasse, Strasbourg, 1890.

(2) C'est aussi la thèse de M. J. Ramorino dans son travail : La pronunzia popolare dei versi quantitativi latini, etc., Torino, 1893. M. Becker en rendant compte de cet opuscule dans le Litteraturblatt für ger. u. rom. Phil., 1894, p. 154, déclare que lui-même n'exprimerait plus aussi catégoriquement cette opinion.

la forme métrique d'où proviendrait le décasyllabe qui nous occupe. Il semble tout au plus porté à le considérer comme une combinaison de deux vers plus courts, le tétrasyllabe et l'hexasyllabe, qui formeraient deux types absolument distincts d'après la formule 4 + 6 ou 6 + 4 marquant la place de la césure (1). Nous avons vu plus haut ce qu'il fallait penser de pareille théorie. Ajoutons qu'il conviendrait également de faire connaître la dérivation attribuée à chacune des parties composantes et que M. Ph. Aug. Becker ne paraît pas exiger pour le vers roman un prototype trochaïque.

Mais si l'hypothèse précédente est vague et échappe par là, au moins partiellement, à la discussion, il n'en est plus de même de celle qui tire le décasyllabe du vers saphique latin. C'est là le point de vue d'E. Littré dans son histoire de la langue française (2) repris par le professeur A. Tobler dans une note de son ouvrage sur le vers français ancien et moderne et par M. Paul Eickhoff dans une brochure sur l'origine de l'hendécasyllabe et du décasyllabe roman et germanique (3). Mais c'est un érudit italien, M. Francisco d'Ovidio qui, dans une étude spéciale sur ce sujet, a le plus insisté sur les rapports entre le saphique et le décasyllabe, voire même l'hendécasyllabe de Dante et de Tasse (4). Il part de la strophe latine, telle que l'a fixée Horace, en lui donnant la césure penthémimère, soit après le deuxième pied, p. ex. :

Abstulit clarum | cita mors Achillem
Longa Tithonum | minuit senectus
Et mihi forsan | tibi quod negavit
Porriget hora.

(1) Ph. Aug. Becker, op. cit., p. 50

(2) E. Littré, Hist. de la langue française, Paris, Perrin, 1886, vol. I, p. 19.

(3) Le vers français ancien et moderne, par M. Ad. Tobler, traduit par K. Breul et L. Sudre, Paris, 1885, p. 118 n. (1). Voir aussi P. Eickhoff, Der Ursprung des romanischen-germanischen 11 u. 10-silblers (des fünfussigen Jamben) aus dem v. Horaz in Od. 1-3 eingeführten Worttonbau des Sapphischen Verses, Wandsbeck, 1895.

(4) Fr. d'Ovidio, Sull' origine dei versi italiani a proposito d'alcune più o men recenti indagini. — Firenze, Le Monnier, 1897. C. Nigra dit également dans la Romania V, p. 430. « L'endecasillabo italiano é nato, molto probabilmente, del saffico greco-latino. »

Celle-ci se retrouve au XIIIe siècle sous forme rythmique dans la poésie provençale, ainsi :

Santa Maria, vergen gloriosa,
De Deus amia, sor tot degnitosa
De l'arma mia, sejaç piatosa
Merce, raina (1).

D'après M. Fr. d'Ovidio les étapes seraient les suivantes : d'abord un vers avec césure féminine : « Li emperedre | repaidret en France », la syllabe muette comptant dans la mesure ; puis une césure masculine : « Rollanz est proz | et Oliviers est sages », et enfin, par assimilation de l'une à l'autre, la césure épique : « Li emperedre | s'en repaidret en France (2). » Remarquons toutefois, avec M. Edm. Stengel (3), que ces degrés successifs sont en contradiction avec les faits historiques et la présence en proportion considérable, sinon prépondérante, dans le poème de Boèce et la Chanson de Roland, de mètres ayant une syllabe surnuméraire à la césure.

Nous reconnaîtrons cependant volontiers que cette hypothèse a pour elle une grande vraisemblance, en raison du nombre fixe de syllabes et des deux accents, à la coupe intérieure et à la fin du vers, sur la 4e et la 10e syllabe. Elle expliquerait aussi la rime féminine et la fréquence du trochée initial ou après la césure. Mais elle aussi, ainsi que l'a montré M. V. Henry dans sa contribution à l'étude des origines du décasyllabe roman, se heurte à de nombreuses objections. D'une façon générale, il y a la rareté de la strophe saphique rythmique. Celle que reproduit M. Bartsch dans sa Chrestomathie est unique en son genre par l'indépendance des hémistiches reliés entre eux au moyen de rimes croisées et de plus elle apparaît trop tard (au XIIIe siècle) pour fournir un modèle à la versification épique romane. Si l'on en vient aux détails, la célèbre strophe d'Horace ne rend aucunement compte

(1) R. Bartsch, Chrestomathie Provençale, Elberfeld, 1880, p 277-78.

(2) Par contre M A. Tobler, loc. cit., voit dans les vers expliqués « Jam satis terris nivis atque dirae », l'origine du vers rythmique « Terra marique victor honorande » qui aurait servi de modèle au décasyllabe sans césure : « Qu'encor ne die-je ma désirance. »

(3) Krit. Jahresbericht über die Fortschritte der roman. Philol. Bd V, 3es Heft, Romanische Metrik I, p. 376.

de la finale masculine du Boèce, et cela dans une langue dont on ne saurait dire, comme du français, que les paroxytons y font virtuellement défaut. Mais surtout le vers saphique, s'il ressemble beaucoup à l'hendécasyllabe italien, où toutes les syllabes comptent dans la mesure, n'a rien qui se rapproche de la césure épique, trait pourtant caractéristique du décasyllabe roman sous sa forme primitive. Quelque séduisante que soit l'hypothèse examinée, elle ne suffit donc pas à nous donner la solution requise.

Nous arrivons, en dernier ressort, aux théories qui font appel aux rythmes proprement ïambiques. Ici, le nombre des conjectures est assez restreint. En effet, tous les critiques qui se prononcent en faveur d'un vers composé d'ïambes choisissent le trimètre ou, comme l'appelaient de préférence les Romains, le sénaire classique. Il n'y a divergence entre eux que sur la forme précise de la mesure ayant servi de modèle. Pour M. A. Rochat (1) le décasyllabe est « une imitation relativement moderne du sénaire latin. La dimension du trimètre catalectique correspond exactement à celle du vers provençal dans le Boèce », où il déclare reconnaître les césures penthémimère et hephtémimère écourtées d'une syllabe. M. L. Benloew (2) veut remonter au vers ïambique de six pieds terminé par un mot de plus de deux syllabes, par exemple :

Phaselus ille quem videtis hospites
Ait fuisse navium celerrimus

dont il retrouve la contre-partie rythmique dans les vers suivants du xe siècle, composés pour la garnison de Modène :

O tu qui sérvas armis ista moénia,
Noli dormíre, moneo, sed vígila.

Ceux-ci lui apparaissent comme l'original du décasyllabe français, de l'hendécasyllabe de Dante et surtout des *versi sdruccioli* de 12 syllabes, dont les deux dernières ne comptent pas, par exemple :

« Solca nell'ónde e nell'arene sémina
E tenta i vaghi vénti in rete accógliere. »

(1) Voir son Etude sur le vers décasyllabe dans la poésie française au moyen âge. — Jahrbuch für romanische u. englische Litteratur, XI p. 73.
(2) L. Benloew, Précis d'une théorie des rythmes, Paris, 1862, p. 69-70.

Il remarque que l'accent intérieur du vers est ici tantôt sur la 4e, tantôt sur la 6e syllabe, ce qui rappelle les césures penthémimère et hephthémimère du trimètre, mais le critique lui-même reconnaît que les *sdruccioli* sont d'un emploi récent en italien. Vers 1886, des érudits français ont hasardé deux hypothèses nouvelles au sujet du problème qui avait déjà tenté tant de chercheurs. M. V. Henry, comme conclusion à son étude des origines du décasyllabe roman, propose le trimètre ïambique scazon :

« Baiana nostri, Basse, villa Faustini. »

M. Louis Havet (1) remonte au trimètre ïambique paroxyton, fréquent chez les poètes de l'empire byzantin, prosodique dans toute son étendue et, de plus, tonique en sa pénultième. Le voici sous sa forme grecque :

Ἰδοὺ βρύσις ψύχουσα | βρασμὸν καρδίας
Ἔχεις τὸ καῦμα | τῶν στεναγμάτων ζέον.

Passant en latin, il aura toujours l'accent sur l'avant-dernière syllabe du premier hémistiche, c'est-à-dire qu'il aura deux accents fixes, soit sur la sixième syllabe du premier hémistiche et la quatrième du second, soit inversement. Telles sont les principales conjectures fondées sur le trimètre ïambique classique.

Reprenons-les dans l'ordre où elles ont été présentées pour en apprécier la valeur. Le sénaire dont parle M. A. Rochat admet chez les poètes romains trop de pieds différents de l'ïambe : le spondée, le dactyle et même l'anapeste et le procéleusmatique, pour pouvoir facilement se plier aux lois du syllabisme ou à un rythme franchement ascendant ou descendant, et les exemples en sont rares à l'époque où naissent les langues néo-latines. De plus, il comporte deux coupes préférées, ce qui ne correspond nullement à la césure uniforme des premiers documents en mètre décasyllabique. L'hypothèse de M. Benloew a du moins le mérite de s'appuyer sur une mesure courante au moyen-âge et pouvant à la rigueur servir d'intermédiaire entre les vers quantitatifs et accentuels. Mais le poème adressé au soldat de Modène se termine

(1) Romania XV (1886), p. 125, Le décasyllabe roman, par L. Havet. Plus tard M. Havet est revenu à la théorie de l'hexamètre. Voir L. Havet, Métrique grecque et latine, Paris, Delagrave, 1896, p. 241-42.

par un proparoxyton véritable auquel rien ne correspond dans le Boèce ou les chansons de geste et B. Ten Brink (1) fait valoir avec raison qu'on n'y trouve pas trace de la césure épique si commune dans les premiers documents. Quant aux dérivations proposées par MM. V. Henry et Havet elles réunissent presque l'ensemble des conditions nécessaires pour expliquer la naissance du décasyllabe roman. Mais bien que pourvues de toutes les qualités apparemment requises, elles ont le malheur de s'appuyer sur des formes latines non seulement peu fréquentes mais purement hypothétiques dans la poésie rythmique. La double césure du trimètre ïambique paroxyton grec est également en contradiction avec la fixité de la coupe intérieure du décasyllabe. Nous avons donc affaire à des conjectures fort intéressantes mais bien peu certaines et, quoi qu'on en pense, dépourvues de preuves scientifiques.

Les conclusions toutes négatives auxquelles nous aboutissons semblent confirmer l'avertissement donné par M. Gaston Paris (2) : « Avant d'essayer de montrer comment s'est constitué le système de la versification française, il faut étudier comment s'est établi, à l'époque antérieure, le principe de la versification rythmique en regard de la versification métrique. Une fois ce principe constitué, les différents vers en sont naturellement issus ». C'est cette étude purement théorique, mais essentielle pour arriver à des résultats satisfaisants, que nous allons entreprendre en nous fondant sur les travaux les plus récents.

Après les recherches minutieuses de M. Max. Kawcynski confirmées par celles de M. Meillet et de M. J. Vendryes il est à peu près démontré qu'à l'époque classique et jusque vers la fin de l'empire romain l'accent d'intensité existait, mais avec une force beaucoup moindre que celle qu'il prit plus tard et qu'il conserve encore chez bon nombre de peuples modernes. Ceci établi, il paraît évident qu'un nouveau système de versification ne pouvait se fonder exclusivement, ni sur la quantité dont l'influence allait en décroissant, ni sur l'accent tonique encore mal développé.

Il y aura donc nécessairement une époque intermédiaire pen-

(1) La même critique dans ses « Conjectanea » réfute aussi l'opinion de M. Mutzel qui voyait le prototype du décasyllabe dans le trimètre ïambique brachycatalectique.

(2) Romania XV (1886), p. 137.

dant laquelle les deux éléments contribueront à la création des mètres les plus populaires, tandis qu'un autre élément interviendra pour leur donner la stabilité requise par toute versification digne de ce nom. Ce dernier élément est le syllabisme que l'on remarque déjà dans les strophes saphiques d'Horace et les chœurs de Sénèque le tragique et qui se retrouve dans tous les chants de soldats romains. Il se maintient dans les hymnes rythmiques de l'Eglise et prédomine à tel point, grâce à la musique grégorienne, que l'usage des élisions se perd, bien que, par un reste de tradition, les poètes s'efforcent d'éviter les hiatus choquants (1).

Quant aux principes variables de la versification nouvelle, une étude attentive des rythmes ecclésiastiques et des inscriptions poétiques datant du bas-empire permet de suivre leur évolution. En voici un exposé succinct d'après les recherches d'un jeune érudit américain, M. J. J. Schlicher (2). L'on admettait jusqu'ici qu'à mesure que décroissait le sentiment de la quantité, le peuple remplaçait toutes les longues par des syllabes accentuées et les brèves par des atones. Mais M. Schlicher s'attache à montrer (3) que le procédé est tout à fait graduel et moins simple que ne le présentait pareille hypothèse. Les premières hymnes de l'église chrétienne, celles de Saint Ambroise, sont purement métriques ; toutefois, son dimètre ïambique ne comporte presque jamais la résolution d'une longue en deux brèves et ceci semble devenir une règle pour ses successeurs (4). Quant aux erreurs de quantité, tant dans la poésie ecclésiastique que dans les inscriptions en vers et chez Commodien, on constate qu'elles se produisent moins souvent dans les syllabes longues qui portent l'accent tonique que dans les syllabes atones, et qu'en ce qui touche celles-ci, c'est la finale qui présente le plus de fautes (5), à partir du IIe siècle. Déjà

(1) Au reste déjà à l'époque classique l'élision était rare dans les vers logaédiques et même était interdite dans l'adonique.

(2) Voir sa brochure intitulée The Origin of rhythmical verse in late Latin, by J. J. Schlicher, Chicago, 1900.

(3) Voir op. cit., p. 11, et surtout les tables de variations métriques.

(4) Id., p. 41. Ceci s'appliquait déjà à l'époque classique dans les strophes alcaïques et saphiques et les asclépiadées. Voir aussi le phalécien qui comportait onze syllabes et dont voici un exemple : « Meas esse aliquid putare nugas. »

(5) Id. p. 45-51. La quantité de la finale était déjà indécise dans le latin primitif et c'est sans doute pourquoi Plaute évite d'employer une syllabe finale brève comme demi-monnaie d'une longue. Voir Vandryes, op. cit., p. 87.

à l'époque classique dans les mètres ïambiques et trochaïques une *thesis* par dipodie pouvait être de quantité indéterminée. Cette tendance se retrouve chez les poètes de la basse latinité qui cherchent à placer à cet endroit les syllabes de longueur incertaine, notamment les finales des mots (1). De là, par la suite des temps, une coïncidence marquée entre les syllabes longues et la place de l'accent d'intensité, et cela surtout à la césure et à la fin du vers, mais tout autant dans les hymnes quantitatives que dans les rythmes proprement dits. Au reste, cette coïncidence, loin d'être une innovation des IVe et Ve siècles, s'observe (au moins pour les fins de vers) dans le latin le plus classique. Elle est constante dans la strophe saphique d'Horace, dans celle de Sénèque et dans l'hexamètre de Virgile et d'Ovide, où elle détermine la loi de la disposition des mots dans les deux derniers pieds (2).

L'évolution de la prose latine vient même confirmer les résultats de l'étude précédente. Nous savons en effet, grâce à M. Henri Bornecque (3), que dans le style élevé les fins de phrases affectaient en tous cas des formes métriques aussi différentes que possible de celle des vers. Mais M. Havet montre de plus que ces diverses formules quantitatives comportent un certain nombre de combinaisons accentuelles par lesquelles on arrive petit à petit aux fins de phrases rythmiques employées par le Cursus. Comme l'a remarqué M. Wilh. Meyer, la transformation, toute graduelle, a ses origines au second siècle de notre ère lorsque la quantité et l'accent se combinent dans les finales de la prose métrique. Elle s'achève vers les dernières années du IVe siècle quand s'établit la tradition du style de la chancellerie papale. Il y a là un phénomène parallèle à celui qui se voit dans la versification latine et auquel nous pouvons assigner à peu près les mêmes dates. Mais ici le changement dut être plus complet sous l'influence de la musique qui, faisant davantage ressortir chaque syllabe, tendit à

(1) J. J. Schlicher, op. cit., p. 51-54.

(2) A ceci M. Wilh Meyer (Abhand. der bayr. Akademie XVII, p. 9) répond que les poètes ont aussi évité des terminaisons comme *Tyndaridarum, res reparare*. Mais ici la coïncidence n'aurait pas lieu, si l'on tient compte de la loi des accents secondaires.

(3) Voir Henri Bornecque. La Prose Métrique dans la Correspondance de Cicéron, p. 199 sqq.

effacer plus rapidement encore les différences, déjà atténuées, de la quantité prosodique.

Des faits qui précèdent ressort, à notre avis, la conclusion suivante. Aucun élément étranger n'est intervenu pour transformer la versification classique, mais certaines tendances inhérentes à cette dernière se sont graduellement développées. A mesure que les intervalles quantitatifs se comblaient par l'incertitude croissante des syllabes finales et des atones précédant ou suivant la tonique, l'accent d'intensité se fixait et se renforçait dans les mots latins tandis qu'un accent secondaire naissait de deux en deux syllabes dans les vocables un peu longs. Au milieu de ce désarroi un seul principe immuable, un nombre rigoureusement égal de syllabes, vint donner une uniformité nécessaire aux vers nouveaux maintenant délimités par l'assonance ou la rime (1) et coupés à une place fixe de la mesure en deux hémistiches non plus à l'intérieur d'un mot, mais après un mot entier (2).

Les deux éléments variables, la quantité et l'accent, s'associent intimement en proportions changeantes, mais de façon, toutefois, à ce que le temps fort tombe de plus en plus sur la syllabe tonique à la césure et à la fin du vers. Cette coïncidence détermine deux battements bien marqués qui reviennent régulièrement, tandis que les autres sont plus faibles et mobiles. Toutes les syllabes comptent dans le rythme, mais celui-ci et le chant correspondant se reconnaissent surtout à la finale, comme le déclare Guy d'Arezzo dans son *De Musica :*

Quamvis omnis voces cantus atque modos habeat
Ejus tamen erit modi quem finalem resonat
Nam ab ipso sumit normam qualiter se habeat (3).

Ainsi se crée lentement une versification différente de la versification classique par la numération des syllabes et la fixité de la césure, comme aussi par la place invariable de deux accents que renforce le frappé de la mesure.

(1) Les chants de la soldatesque riment ensemble grossièrement et la première poésie entièrement rythmique, celle de Saint-Augustin contre les Donatistes (vers l'an 393), finit à chaque vers par des terminaisons en *e*.

(2) Quelque chose de pareil s'observe dans le vers saphique.

(3) Ed. du Méril, Poésies populaires latines antérieures au XIIe s. — Paris, 1843, p. 78, n. (2).

Mais il subsiste une différence entre les rythmes latins et le décasyllabe roman que l'on a voulu en tirer. Dans les premiers, toutes les syllabes comptent, y compris la syllabe finale et celle qui précède la césure. Des deux hémistiches dont ils se composent, le premier seulement, d'une façon générale, admet l'inversion du mouvement descendant ou ascendant par la substitution de l'ïambe au trochée ou du trochée à l'ïambe. Au contraire, le vers du Boèce et de la Vie de Saint Alexis est caractérisé par la fréquence de la césure épique et les chansons de geste comportent bon nombre de laisses à rimes féminines. Ici encore le trochée accentuel peut très bien suivre la césure et commencer le second hémistiche. Enfin, l'accent tonique est si peu l'élément essentiel de la versification primitive — sauf aux deux endroits fixes où il renforce l'ictus métrique — que les critiques eux-mêmes sont loin d'être d'accord sur le nombre des syllabes accentuées admises ou possibles. C'est ainsi que le professeur Zarncke parle du pentamètre ïambique, ce qui suppose cinq battements, tandis que M. Gaston Paris rappelle l'allure « ïambique ou anapestique » de la poésie française, ce qui ramènerait les accents à quatre. Et M. B. Krause, traitant de l'influence de l'accentuation sur le sens des vers (1) déclare que le décasyllabe de la Chanson de Roland a quatre accents, mais que le décasyllabe moderne n'en a souvent que trois. En supposant même que l'un de ces métriciens ait négligé les accents secondaires (et pour M. G. Paris l'explication peut sembler douteuse), il n'en reste pas moins vrai que le principe accentuel ne s'impose pas à l'oreille avec une évidence absolue et ne saurait fournir une base suffisante pour la versification romane.

Ces diverses considérations, prises dans leur ensemble, nous empêchent d'admettre que le décasyllabe français et provençal des xe et xie siècles provienne de rythmes ecclésiastiques latins correspondants. Ceux-ci nous permettent de constater la transition des mètres quantitatifs à la poésie nouvelle, ils ne nous renseignent pas sur l'origine de la mesure décasyllabique. Seuls les chants populaires, non asservis à la scansion rigoureuse des syllabes par la mélodie, ont pu se conformer aux tendances de la langue française et laisser tomber la finale à la césure et à la rime

(1) Voir la Zeitschrift für romanische Philologie, IX (1885), p. 277.

sans la compter dans le vers. Nous sommes donc acculés à cette conclusion, de pure théorie sans doute, mais nécessitée par la logique des faits observés, que le vers des épopées et du Boèce répond bien aux conditions d'un mètre quantitatif tel que le trimètre ïambique scazon (1) proposé par M. Victor Henry, mais qu'il doit avoir pour prototype immédiat le vers rythmique analogue formé sur son modèle par le peuple lui-même. Ce vers demeure introuvable, et l'on en prend prétexte pour dire qu'il n'a pas existé. Qu'il n'ait pas été conservé par les documents connus, nous en tombons d'accord. Il nous suffit d'avoir indiqué les éléments principaux du problème examiné et la direction à suivre par ceux qui le résoudront peut-être un jour. En précisant les termes de la question, nous avons du moins appris à connaître la véritable nature du décasyllabe roman à ses débuts. Nous avons maintenant un point fixe d'où nous pouvons partir pour étudier ce vers dans les divers pays d'Europe et pour établir la loi de son évolution.

(1) Nous écartons les mesures dactyliques parce que le mouvement ternaire ne correspond pas aux habitudes du peuple.

CHAPITRE II

LE DÉCASYLLABE FRANÇAIS ET PROVENÇAL. SES DIFFÉRENTES FORMES ET LEURS VARIATIONS

Le vers décasyllabique, nous l'avons vu, apparaît presque simultanément dans le Midi et le Nord de la France au commencement du moyen-âge. Toutefois, comme il nous a été transmis pour la première fois par un document provençal du xe siècle, le poème de Boèce, quelques critiques, notamment M. A. Rochat (1), l'ont regardé comme une innovation méridionale. D'autre part, MM. Rajna (2), comme du reste Fr. Diez bien auparavant, attribue la priorité au vers épique de langue d'oïl. M. Edmond Stengel combat ce point de vue dans son traité de versification romane (3) en opposant à M. Rajna non seulement le fait de la composition du Boèce, mais celui d'une pièce lyrique de Marcabrun en décasyllabes antérieure à 1135 (d'après la Romania, VI, 129). Ces raisons ne semblent pas bien convaincantes. M. Stengel lui-même (4) parle d'un fragment de chant héroïque du VIIe siècle en langue vulgaire, conservé dans la Vita Faronis d'Hildegar du IXe siècle, où l'on reconnaît, dit-il, sans peine une mesure décasyllabique (5). Ajoutons que les épopées nationales françaises n'ont été rédigées par écrit que bien longtemps après leur création populaire et que la

(1) Voir Jahrb. für romanische und englische Litteratur, XI, 72.

(2) P. Rajna, Epopée française, p. 518.

(3) G. Gröber's Grundriss der Romanischen Philologie, Bd. II, 1, p. 26.

(4) Edm. Stengel, op. cit., p. 26.

(5) Voir Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti, Paris, 1669, in-fol., p. 617, dans la Vita S. Faronis. Mais si le ton du fragment est épique, le vers est bien flottant et il faut un effort pour y trouver le mètre de dix syllabes.

tradition orale des cantilènes remonte probablement au-delà du xe siècle, date avérée du Boèce.

D'autres indices semblent confirmer une théorie qui en soi n'est nullement improbable. Les exemples du décasyllabe sont rares en Provence avant l'apparition au XIIe siècle du Roman de Girart de Rossilho, né aux confins du pays de langue d'oïl, et il ne s'emploie pas, comme là, à la composition de grands poèmes écrits exclusivement en cette mesure. N'oublions pas que l'on trouve dans les documents que nous venons de citer la césure épique, fréquente dans la littérature française, mais à peu près inconnue par ailleurs chez les Provençaux. Il n'en aurait sans doute pas été de même, si le vers décasyllabe provenait des rythmes de l'église latine ou résultait de la découverte de quelque barde méridional car, ainsi que le remarque fort bien M. Ph. A. Becker (1), dans la poésie rythmique toutes les syllabes comptent. Et tandis que l'omission de la finale d'un mot placé au bout du vers ou devant la césure s'explique facilement par la loi d'assourdissement qui prévaut en français, pareil phénomène linguistique est anormal en langue d'oc où il ne saurait être qu'un emprunt fait aux voisins du Nord. Au reste, c'est également dans la France proprement dite que la versification rythmique a été formulée pour la première fois (2) et que la poésie populaire a précisé ses règles. Autant de témoignages concordants et qui permettent de croire que le décasyllabe roman a surgi et s'est tout d'abord développé dans la France septentrionale.

Même au point de vue purement formel la conjecture de M. Rajna paraît justifiée. Si l'on objecte que le vers du Boèce a toujours une chute masculine, tandis que celui de la Vie de Saint Alexis finit aussi sur des assonances féminines, il convient de remarquer que ces dernières sont relativement rares et disparaissaient sans doute plus ou moins dans la prononciation. De plus les strophes du second poème sont courtes et régulièrement composées de cinq décasyllabes consécutifs, et cette disposition, si contraire à celle des laisses variables du Boèce, marque, d'après les médiévalistes les plus compétents, une facture plus ancienne (3).

(1) Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie (1891), p. 21.

(2) Giov. Mari, I trattati medievali di ritmica latina. Milano, 1899, pp. 2 et 3.

(3) L. Gautier, Les Epopées Françaises, Paris, 1878, p. 325, et G. Paris. La Vie de St Alexis (1872), p. 129.

La théorie que nous présentons apparaît donc, sinon rigoureusement prouvée, au moins très vraisemblable. Nous nous fonderons sur cette probabilité pour examiner en premier lieu le vers décasyllabique français et ensuite ce même vers en provençal. Mais toute hypothèse, probable ou non, mise à part, il nous suffit d'avoir constaté, ainsi que nous l'avons fait au chapitre précédent, l'identité de ces deux vers, surgissant presque simultanément dans les deux littératures sœurs, pour pouvoir les considérer comme une même mesure dont nous suivrons l'évolution graduelle.

Dans la langue du Nord, le décasyllabe est d'une rigueur parfaite dès son origine. Il a pour caractères particuliers dix syllabes comptées et deux atones facultatives omises dans la mesure, l'une à la fin et l'autre à la césure, deux accents fixes sur la quatrième et la dixième syllabe et l'usage d'assonances distribuées par laisses régulières. Dans un même poème, la césure ne varie pas. Elle se trouve au début et, dans les œuvres les plus nombreuses, après la quatrième syllabe comptée. Dans quelques-unes, pourtant, telles que le Jeu de Saint Nicolas et les parties les plus anciennes du roman d'Aïol, elle vient après la sixième syllabe, suivant la formule 6 + 4, par exemple :

Je vous commant à Dieu, le fils Marie.

Ces deux césures se rencontrent dans la poésie épique qui, en France, précède les autres genres littéraires. Aussi a-t-on soulevé la question de savoir quelle est la plus ancienne. D'après M. Stengel (1), dont la théorie sur ce point se rattache à l'hypothèse que le décasyllabe provient du vers saturnien, la coupe 6 + 4 est antérieure à l'autre et voici les raisons qu'il fait valoir : On trouverait cette coupe, d'ailleurs assez rare, dans les régions et dans les œuvres les plus diverses du nord et du midi de la France et, combinée avec la coupe 4 + 6, elle aurait formé l'hendécasyllabe ordinaire. Elle est employée dans des vers cités au cours de la Vita Faronis, dans deux romances archaïques en langue d'oïl du recueil de M. K. Bartsch (1, 5 et 16), dans le roman mi-provençal de Girart de Rossilho et la partie la plus ancienne de la chanson

(1) G. Gröber's Grundriss der romanischen Phil. Bd. II, 1 (1902). — Romanische Verslehre, p. 53. Nous reproduisons les chiffres de M. Stengel pour les œuvres qu'il cite à l'appui de sa conjecture.

d'Aïol, ainsi que dans le refrain d'un vieux mystère liturgique publié par M. Petit de Julleville (I, 64). A ceci l'on répond tout naturellement que les épopées citées par le savant critique sont en fort petit nombre et de date relativement récente, alors que la coupe archaïque devrait se présenter dans les premières chansons de geste. De plus, elle apparaît surtout dans des poèmes se rattachant à d'autres genres littéraires, ce qui ne témoigne pas en faveur de son antiquité, et en Provence elle est formellement condamnée par les Leys del Gay Saber qui, semble-t-il, ne s'opposeraient guère à une tradition consacrée par un long usage.

Reste le problème de l'origine de cette forme du décasyllabe. M. le professeur A. Tobler (1), s'appuyant sur les recherches de M. Wilh. Meyer, rapproche ce vers à terminaison féminine du vers phalécien transformé en vers accentué : « Inter innumeros | quos misit sanctos. » Nous avons exposé au chapitre Ier les raisons qui font que pareilles dérivations semblent inadmissibles.

Un autre romaniste distingué, M. P. Meyer, a émis l'opinion, il y a fort longtemps (2), que cette césure plus rare aurait été découverte en Provence, d'où nous vient le Girart de Rossilho, mais il n'exprimait cet avis que d'une manière hésitante et ne l'a pas confirmé depuis. Le caractère presque français de la chanson de geste en question serait plutôt favorable à l'hypothèse contraire, et c'est certainement en langue d'oïl qu'il y a le plus d'exemples de la coupe 6 + 4. D'autre part, M. Gaston Paris est porté à y voir un phénomène purement accidentel et dit à ce sujet qu'il ne trouve nullement « nécessaire de tirer l'un de ces deux vers (6 + 4 et 4 + 6) de l'autre : étant donné un vers de dix syllabes, il fallait qu'il se divisât en deux membres, et ces membres ne pouvaient être égaux, le rythme étant ïambique » (3). Sauf l'idée sous-entendue que la mesure décasyllabique est ïambique par son essence même, cette explication nous paraît très plausible et nous reprendrions volontiers la proposition de M. Stengel, dont nous renverserions les termes, quand il déclare le vers coupé en 4 + 6 dérivé du vers coupé en 6 + 4 par une scansion erronée qui rattacherait le

(1) A. Tobler, Le vers français ancien et moderne, Paris, 1885, p. 118, n. (1).
(2) Voir la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes (1861), p. 41.
(3) Romania XIII, p. 622.

second membre d'une mesure épique au premier membre de la mesure suivante (1).

Une troisième césure s'offre au critique dans la versification du moyen-âge, c'est la césure après la cinquième syllabe comptée qui alors reçoit toujours l'accent. C'est une coupe inconnue à l'épopée, mais surtout confinée à la chanson et à la poésie satirique. En voici deux exemples (2) :

Quant ce vient en mai ke rose est panie,
Je l'alai coillir par grant druërie.

Ici encore M. Tobler prétend découvrir un original latin sous forme du vers : « De pollicito | mea mens elata » et la dérivation nous paraît inacceptable comme précédemment (3). Pour M. Edm. Stengel, son caractère trochaïque le rattacherait au tétramètre trochaïque des Latins et dans certains cas il aurait été emprunté au vers saphique de onze syllabes assez répandu au moyen-âge (4). La double provenance proposée semble marquer un doute dans l'esprit même du savant métricien qui l'indique. Nous renvoyons au chapitre Ier pour la discussion de la théorie en question. Mais il n'est pas inutile d'observer que si l'on admet un rythme ïambique dans le décasyllabe roman, le décasyllabe à coupe médiane ne fait pas exception à la règle (5). En effet, l'on y trouve presque toujours un accent tonique sur la seconde syllabe et souvent sur la huitième, ce qui suffit amplement pour caractériser la mesure. Et nous verrons dans un chapitre ultérieur comment le « verso de arte mayor », dont la coupe est identique en espagnol, conserve les traces du mouvement ascendant. Si l'on tient compte du fait que ce décasyllabe se rencontre d'abord dans la poésie lyrique, c'est-à-dire dans une poésie scandée par un accompagnement mélodique, il n'y a rien d'improbable à ce que la syllabe surnuméraire, si fréquente à la césure dans l'épopée, y

(1) G. Gröber's Grundriss der rom. Phil. Bd. II. 1 (1902), p. 21.

(2) K. Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français, Leipzig, 1895, p. 335.

(3) M. Tobler suppose d'ailleurs un autre prototype : « Portae claviger aulae coelicae », pour ce même vers à finale masculine.

(4) Edm. Stengel, op. cit., p. 24.

(5) Aussi ne pouvons-nous souscrire au jugement de M. G. Paris quand il dit que ce vers « est une fantaisie qui a son charme mais qui détruit le rythme propre de ce vers. » Romania XIII, p. 622, n. (1).

ait reçu une certaine force de la musique, et que le rythme ainsi créé ait frappé l'oreille de quelque troubadour novateur.

Nous sommes donc résolument de ceux qui découvrent une origine commune aux trois formes principales du décasyllabe roman. C'est ce que confirme, d'ailleurs, l'histoire littéraire où leur apparition successive semble nettement marquée. La coupe ordinaire, 4 + 6, se présente en premier lieu, dès le xe siècle. La coupe 6 + 4 qui, d'après certains critiques (1), n'était pas dans le génie de la langue française, surgit au xiie et la coupe médiane, après la cinquième accentuée, se montre à partir du xiiie. Toutes les trois sont traitées de la même façon par les poètes, c'est-à-dire qu'elles comportent à l'occasion une syllabe surnuméraire non comptée (2) et toutes ont des finales tant féminines que masculines. Enfin la coupe médiane, loin de constituer un genre à part, admet parfois des vers décasyllabiques autrement césurés dans des strophes où pourtant elle prédomine (3). Nous avons donc affaire à une seule mesure identique dont le mouvement général est ïambique par suite de la position de quelques syllabes toniques, mais où l'accent obligatoire est à ce point secondaire, tout en restant fixe à une place donnée dans l'intérieur du mètre, qu'il s'est porté sur la 4e, la 5e et la 6e syllabe comptée. Ces faits sont à eux seuls la meilleure réfutation, à notre avis du moins, de la division imaginée par M. Edm. Stengel des décasyllabes du vieux français en ïambiques et trochaïques (4). La théorie purement accentuelle ne saurait s'appliquer dans le domaine de la versification romane et les érudits allemands y introduisent à tort des notions propres uniquement à la métrique germanique.

(1) L. Gautier, Les Epopée Françaises, Paris, 1878, vol. I, p. 322-23 et F. de Grammont, Les Vers Français et leur Prosodie, Paris, J. Hetzel, p. 106.

(2) Cela est vrai non seulement des coupes à places paires, mais encore chose curieuse, de la coupe médiane. Voir p. ex. la Chanson satirique de Courtois d'Arras : « Arras est escole de tous biens entendre », et le Savetier Baillet dans la Romania III. 103. Pour le vers 6 + 4 voir Aïol v. 1255 : « Et li preudom fut sages | et porpensés. » Mais la césure épique n'existe guère que dans les laisses et couplets monorimes.

(3) Voir Jahrbuch für rom. und engl. Litt. XI, p. 88.

(4) Edm. Stengel, op. cit., p. 11. Il voit même dans la chanson XXI du recueil de morceaux du xve s. publié par M. G. Paris une série de strophes où un décasyllabe trochaïque suivrait toujours deux décasyllabes ïambiques. De fait c'est un simple mélange de décasyllabes coupés en 4 + 6 avec un vers faisant refrain et coupé en 5 + 5, chose d'ailleurs exceptionnelle.

L'on arrive à des conclusions toutes semblables en étudiant d'autres variations dans la coupe du décasyllabe. Telle est l'habitude qui s'établit de bonne heure dans les genres différents de l'épopée de partager la mesure après une atone à la quatrième syllabe, l'accent portant sur la syllabe précédente. C'est ce que Diez appelle la césure lyrique, par exemple (1) :

Onques certes | plus dolens hom ne fu.

Plusieurs métriciens ont sévèrement condamné cette pratique comme détruisant le rythme du vers (2). Mais il faut se rappeler que la mélodie soutenait ici le poète et, suivant la remarque fort juste de M. A. Rochat, l'atone, obligée de porter le frappé ou l'ictus métrique, recevait ainsi un accent malgré elle.

Des cas plus rares se présentent aussi à côté de ces principaux types de césure. M. A. Rochat signale la césure lyrique dans les vers 6 + 4 dont il donne un exemple tiré du Chansonnier de Berne, CXIII (refrain):

La douce pucelle | de tous bien plaine.

On sait qu'elle est exclue du vers accentué sur la cinquième syllabe. Ailleurs on remarque de véritables césures féminines, alors que la quatrième ou la sixième syllabe est tonique, même chez les poètes lyriques, p. ex. :

Sur toutes autres | roine de biauté
(Chansonnier de Berne, VII, 3).

probablement sous l'influence de l'épopée. Il semble aussi qu'il y ait des exemples tout pareils, en très petit nombre, où la syllabe atone à la césure compte dans le second hémistiche (3), p. ex. :

Selonc manière | de loial ami

(1) K. Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français, Leipzig, 1895, p. 278.

(2) F. de Grammont, op. cit., p. 99. D'après M. G. Paris, Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française — Paris, 1862, p. 110. ce serait une imitation des poètes provençaux. La conjecture est vraisemblable puisque la finale se prononçait plus fortement en langue d'oc. Mais elle se heurte aussi à l'objection que la césure lyrique s'emploie aux mêmes dates dans la France du Nord.

(3) Il semble en être de même pour ce vers de coupe 6 + 4 de l'Aïol.

Et dames et pucheles et garchon.

Mais nous pensons avec M. A. Tobler (1) qu'il convient plutôt d'y voir un de ces vers exceptionnels, sans doute dus à la négligence, où la césure paraît faire complètement défaut, quoique la quatrième syllabe ait toujours l'accent, comme dans cet exemple de l'Aubéron (v. 353) :

Et des plus hauts barons de sa contrée

Pour trouver ces diverses particularités métriques réunies dans un seul ouvrage, il suffit de se reporter à ce dernier poème, signalé depuis longtemps par M. Gaston Paris (2). Il y a là fort probablement une tentative pour introduire plus de liberté dans la versification des chansons de geste. Aussi y note-t-on l'emploi fréquent, surtout au début, de la césure lyrique remplacée plus tard par la coupe proprement épique et l'omission du repos à l'hémistiche aggravée parfois par la césure lyrique, p. ex. :

Vers la table le roi est poursallis, v. 489.

Si ces exceptions à la règle générale sont assez rares pour n'être que l'effet de quelque caprice tout individuel, elles confirment pourtant l'importance amoindrie de l'accentuation au moyen-âge, même à la place traditionnelle où elle doit venir renforcer le frappé de la mesure.

Cet affaiblissement de l'accent, aux seuls endroits du vers où il est obligatoire, s'étend, bien que dans des cas fort peu nombreux, jusqu'à la fin des vers. On ne le constate que chez des poètes d'une langue peu sûre, tels que quelques chansonniers du vieux français, et notamment chez des anglo-normands (par exemple dans la vieille légende de Saint-Brandan (3), sur lesquels la métrique

(1) A. Tobler, op. cit., (1885), p. 112. On peut en dire autant des vers tirés de Maetzner, Altfranz. Lieder, p. 82, que cite M. Littré dans son Histoire de la Langue Française (vol. II. p. 292) et qui présentent un mélange de césures :

« Celui pour fol tienz qui se heurte si
Qu'en un seul jour a gasté et cueilli
Ce dont il devroit vivre longuement. »

(2) Romania VII, p. 334. Notons aussi que le mélange des césures est rare en vieux français. On en trouve des exemples (d'après M. Stengel) dans quelques chansons et dans les ballades de Gower.

(3) Il est vrai qu'ici ce sont des vers de 8 syllabes à finales masculines qui sont réunis à des vers de 7 syllabes à finales féminines.

germanique et l'usage de l'anglo-saxon avaient pu exercer une influence fâcheuse. Ils se permettent alors de remplacer par une atone la dixième syllabe qui, à l'état normal, doit être tonique. Mais, au moment même où ils s'accordent cette licence condamnable, si contraire au rythme consacré du décasyllabe, un élément reste stable dans la mesure et maintient son intégrité à travers les âges, le nombre invariable des dix syllabes comptées.

Parmi les règles strictes auxquelles obéit le décasyllabe primitif l'on observe en vieux français l'emploi de la même césure. Tout poème, quelle que soit sa longueur, conserve d'un bout à l'autre la coupe du début. La Chanson de Roland présente le schéma 4 + 6, l'Aïol le schéma 6 + 4 et la petite satire de Courtois d'Arras le schéma 5 + 5.

Les quelques vers qui paraissent échapper à la loi, par exemple dans la Vie de St Alexis, passent à bon droit pour fautifs. L'arrêt du rythme est si net à la césure et à la fin de la mesure qu'à cet endroit ni hiatus, ni syllabe surnuméraire ne choquent l'oreille et qu'au début tout enjambement y était interdit. De là, la rareté des élisions à la césure et de l'atone comptant dans le second hémistiche. L'on ne trouve que des exemples isolés de violations de ces traditions poétiques. Le mélange de vers à coupes différentes n'apparaît que rarement, entre autres dans des fragments d'une traduction poétique du livre des Macchabées et dans certaines ballades de l'anglo-normand Gower (1).

L'empiètement du premier hemistiche sur le suivant ne s'impose à l'attention qu'avec les œuvres de Froissart et l'enjambement d'un vers à l'autre est si peu fréquent que M. G. Paris note le rejet d'un mot dans l'Aubéron (v. 2202-03) :

A Rome l'ai laissié pour le païs
Garder : de tous est amés et chéris

comme une singularité du versificateur. C'est dans les œuvres lyriques que ces licences font leur première apparition et leur présence isolée ne fait, pourrait-on dire, que confirmer la règle.

Chaque vers est uni au suivant ou à celui qui le précède par une concordance de sons ou homophonie finale. Dans les plus

(1) Edm. Stengel, op. cit., p. 28.

anciennes chansons de geste les vers sont distribués en strophes régulières et courtes qui assonnent ensemble, c'est-à-dire qui se ressemblent par la dernière voyelle accentuée. Ces laisses, pour leur donner leur nom technique, sont de quatre vers pour les octosyllabes de la Passion, de six dans le St Léger et de cinq pour les décasyllabes de la Vie de St Alexis (1). Plus tard elles s'allongent et deviennent d'une étendue variable, puisque l'on finit par trouver des tirades de plusieurs centaines de lignes. Enfin, dans un petit nombre de poèmes épiques, comme dans la geste de Guillaume, dans Amis et Amiles et dans Jourdain de Blaives on rencontre pour terminer la strophe un hexasyllabe sans rime à finale toujours féminine, p. ex. :

Au conte Ami vint Amiles arrier
Qui el lit jut malades (2)

D'après M. L. Gautier, la même chose se remarque à la fin de la séquence de Sainte Eulalie, d'où il conclut qu'un certain nombre de cantilènes finissaient de la sorte et qu'il y a là un signe d'antiquité (3). A une époque ultérieure on fit rimer ces petits vers ensemble, innovation qui prouve à quel point le manque d'assonance, encore que dans un cas isolé, choquait l'oreille des contemporains.

La même régularité du décasyllabe primitif qui recommandait une césure identique, un nombre égal de vers formant une tirade monorime et deux accents fixes, prescrivit d'abord l'emploi, avant la césure et comme finale, d'un mot sonore à terminaison tonique. Aussi ne trouve-t-on pas dans les premiers documents, comme la Vie de Saint Alexis et la Chanson de Roland, d'enclitique à la césure ou à la rime. Ici encore ce sont la poésie lyrique et l'usage de la mélodie chantée qui affaiblissent le sentiment de l'accent, sans du reste porter atteinte à la loi du syllabisme. Le chansonnier de Berne renferme, entre autres, des exemples comme celui-ci :

Car pour vous est-ce | qu'einsi sui adolés
(Ms. de B., 624.)

(1) Voir la Vie de St Alexis, éditée par G. Paris (1872), préface p. 129.

(2) K. Bartsch. Chrestom. de l'ancien français, Leipzig, 1895, p. 71.

(3) Il est probable que cet usage, comme l'emploi de l'exclamation *aoi* dans la Chanson de Roland, servait à marquer dans la récitation la fin de chaque laisse.

et G. Paris, dans son étude sur l'accent latin, a mis en lumière la façon dont G. de Coinsy emploie ces petits mots en fin de vers. Mais il s'agit là de licences postérieures à l'introduction de la mesure décasyllabique et qui dénotent un recul du principe accentuel aux seules places où sa coïncidence avec l'ictus métrique semblait lui donner assez de force pour se maintenir.

Le décasyllabe ainsi constitué suffisait donc à l'expression des idées épiques et joignait une certaine souplesse dans l'emploi des mots à la rigueur des lois métriques touchant le syllabisme essentiel, la coupe et l'assonance. Il convient maintenant d'examiner jusqu'à quel point et dans quelle direction il a évolué en France au cours des siècles. La césure, tout en restant uniforme pour un même ouvrage, s'est placée, nous l'avons vu, d'abord après la sixième syllabe, puis après la cinquième dans le genre lyrique et la satire. La coupe 6 + 4, qui apparaît surtout à la frontière du provençal, n'obtint jamais pleinement droit de cité. Après s'être essayée dans une partie seulement d'une chanson de geste, Aïol et Mirabel, vers la fin du XIIe siècle, elle ne se retrouve plus que dans de courts poèmes d'importance secondaire. Au XVIIIe, Voltaire chercha à la faire revivre dans ses comédies La Prude et Nanine, en la mélangeant à la mesure 4 + 6 ordinaire, mais l'essai ne parut pas heureux et n'eut pas d'imitateurs. La raison de cet échec réside probablement dans l'esprit conservateur de la littérature française. Ajoutons-y la considération invoquée par M. Ad. Zeising et que fait valoir le docteur J. Minor dans sa métrique allemande (1), à savoir que la coupe parfaite est celle qui partage le vers en moyenne et extrême raison et ensuite celle qui s'en rapproche le plus et qui par conséquent ne s'écarte pas beaucoup du milieu mathématique. La césure après la cinquième syllabe comptée demeura également rare au moyen-âge et confinée à la poésie lyrique et à la satire. Mais elle eut plus tard une fortune meilleure que la précédente. Au début du XVIe siècle, Christophe de Barrouso s'en servit. Puis ce fut Bonaventure Des Périers (2) qui l'affubla du nom de *taratantara*, sans doute pour rappeler son

(1) J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, Strasbourg, 1893, p. 210.

(2) Un peu plus tard J. A. de Baïf (1532-89) s'en servit dans les chœurs de son Antigone, tragédie en vers décasyllabiques. Chez Des Périers et surtout chez de Barrouso on a pu soupçonner une influence espagnole.

allure rythmique (1). Au siècle suivant, l'abbé Régnier Desmarets s'en empara vers 1670 et s'en prétendit l'inventeur. Voltaire prit prétexte de la monotonie de cette mesure partagée en deux hémistiches égaux pour la malmener dans son Dictionnaire Philosophique (2). Toutefois sa critique ne semble pas avoir nui à ce vers auprès de la postérité. Au XIXe siècle, notamment, il revient en honneur avec Béranger et plus tard avec Alfred de Musset et Brizeux, Coppée et Sully Prudhomme, et rien n'indique que sa popularité aille en déclinant.

Les modifications affectant toutes les césures indistinctement n'eurent pas la même durée que les diverses coupes énumérées. Nous ne parlons ici ni des vers où une atone du premier hémistiche semble être comptée avec le second (3), ni des vers qui ne semblent pas coupés par un repos quelconque. Ce sont là des singularités si rares qu'elles ne rentrent pas dans l'usage général de la versification française. Il ne s'agit donc que de la césure épique et de la césure lyrique. La première devint moins fréquente avec la décadence de l'épopée. Elle disparut plus tôt du décasyllabe que de l'alexandrin, sans doute parce que l'évolution du « vers commun », plus ancien que son rival, devait aussi être plus rapide. On remarque une tendance graduelle à n'admettre à la césure qu'une syllabe pouvant s'élider devant la voyelle qui ouvre le second hémistiche (4). Mais la règle précise fut appliquée, paraît-il, pour notre vers tout d'abord par Jean le Maire de Belges, né en 1473. C'est de lui que Clément Marot, suivant son aveu dans la préface de son Adolescence Clémentine (1532), apprit le nouveau principe qui devint ensuite obligatoire pour les poètes. Dans l'alexandrin, la licence d'autrefois persista plus longtemps, p. ex. chez Jean Marot, père de Clément, qui exclut presque toujours l'atone surnuméraire du décasyllabe. La césure lyrique tomba en désuétude

(1) En anglais au XVIe siècle ce mot avait le sens de « trompette guerrière ». Voir Tottel's Miscellany qui parut en 1557, p. 120, vers 2.

(2) Voir ibid. l'art. Hémistiche.

(3) M. Quicherat, op. cit., p. 323, signale toutefois une traduction poétique de la 10e églogue de Virgile faite à la fin du XVe s. par l'auteur de l'An des sept Dames, où cet artifice de versification est assez souvent employé.

(4) D'après M. Ad. Tobler, cette même tendance s'observe au XIVe s. dans le roman d'aventures en vers alexandrins, le Brun de la Montagne. Pour le décasyllabe Froissart déjà évite avec soin la césure épique.

vers la même époque. Elle régnait encore à la fin du XVe siècle et Jean le Maire de Belges (1), pourtant puriste en matière de poésie, se la permit dans ses premières œuvres. Jean Marot semble l'éviter le plus possible et chez Clément Marot la faute ne se présente plus. Ce progrès se fit lentement du XIVe au XVIe siècle. Encore fréquente dans les ballades de Charles d'Orléans et de Villon, et chez leurs contemporains, cette licence est devenue une véritable exception chez Clément Marot et Mellin de St-Gelais. Le vers décasyllabique (comme plus tard celui de douze syllabes) évolue donc doublement. D'une part l'accent intérieur qui devait coïncider avec l'ictus métrique devant la césure reprend sa place traditionnelle, probablement en raison de la suppression du chant qui accompagnait et scandait autrefois les stances lyriques. D'autre part, l'accent tonique de la quatrième syllabe, peut-être à cause de la tendance à réduire la force métrique et syntactique de la coupe usuelle, n'est plus assez intense pour absorber entièrement l'atone suivante, si faible soit-elle, dont la présence choque l'oreille délicate des versificateurs. Nous constatons donc un double mouvement vers la régularité absolue motivée par la suppression de l'accompagnement musical et peut-être encore par une diminution de la valeur accentuelle des toniques.

L'affaiblissement des pauses syntactiques se marque également à la fin du vers par la liberté croissante de l'enjambement. L'ancienne poésie épique n'en présente pas d'exemples, et nous avons vu que l'Aubéron constituait sous ce rapport une exception notable (2). Mais les autres genres littéraires n'étaient pas aussi exclusifs. La chanson populaire l'admet assez facilement et les trouvères étaient loin de le proscrire. En provençal, chez G. Riquier, dès le XIIIe s., un décasyllabe empiète assez souvent sur le

(1) Cependant dès le XIIIe siècle l'anglo-normand Gower se l'interdit complètement dans ses poésies françaises. M. Paul Meyer signale l'observation de la même régle dans les alexandrins de *Brun de la Montagne* au XIVe siècle. Cf. aussi M. E. Langlois, Recueil d'Arts de seconde Rhétorique, 1902, p. LXXXV, etc.

(2) D'après M. Paul Meyer (Rom. XXIII, p. 1-35). Chrestien de Troyes fut le premier qui de parti pris rompit par l'enjambement le couplet rimé de 8 syllabes. Gautier d'Aires, Raoul de Houdenc, Huon de Méry et d'autres suivirent son exemple ainsi que les Mystères et Miracles français.

suivant. Il en est de même, en vieux français, mais plus tard, chez Eustache Deschamps, p. ex. :

entendre
Puet un chascun la naissance et le bruit
de Loys né, frère du roi Charlon (1)

et parfois chez Villon. Ici encore Clément Marot se signale par une particularité bien personnelle, le rejet de quatre syllabes formant un hémistiche entier, p. ex. :

plusieurs maux
Qui quelquefois gâtent les animaux
De nos pâtis (2)

et Voltaire comme Gresset, au XVIIIe siècle, a pris modèle sur lui. L'enjambement d'un hémistiche est d'ailleurs assez naturel et tout indiqué. Il rétablit l'équilibre des vers pour l'oreille en rompant cependant la monotonie d'une coupe trop uniforme à laquelle il semble substituer le mouvement 6 + 4. En d'autres termes, il renforce la césure aux dépens du repos à la fin de la mesure et satisfait ainsi au double besoin de variété et de loi régulière qui domine la versification française.

Les modifications précédentes ne touchent qu'aux deux accents fixes du décasyllabe. Peut-on en indiquer d'autres se rapportant aux accents secondaires que l'ictus métrique ne vient point renforcer ? Nous ne le croyons pas, puisque le pied, en tant qu'unité, a complètement disparu du système poétique roman. Seules, certaines indications plus ou moins précises permettent de poser quelques principes à ce sujet. M. Quicherat, entre autres, a noté avec raison que l'accumulation des syllabes toniques, et par conséquent la présence dans un même vers de substantifs ou de verbes nombreux, comme au cas d'une énumération, est évitée par les meilleurs écrivains (3). Il en est de même d'un accent fort sur la

(1) K. Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français, 1895, p. 413. Chez Froissart une strophe enjambe même quelquefois sur la strophe suivante.

(2) Voir M. Quicherat, op. cit., p. 181. — Au XVIe s. Ronsard préconisait l'enjambement qu'interdirent Malherbe et Boileau mais que Voltaire et plus tard les romantiques firent revivre.

(3) L. Quicherat, op. cit., pp. 183 et 528.

troisième ou la neuvième syllabe, c'est-à-dire devant la syllabe accentuée qui marque la césure ou la fin du vers, p. ex. :

Et s'appelait par son propre nom Crainte. — Marot.
Mais un bouvier qui mène les bœufs paître. — Ronsard.

Le rapprochement des toniques, surtout en ces deux endroits, produit une impression de dureté. La justesse de cette remarque a du reste été contestée, il y a quelques années, par M. Ph. Aug. Becker (1). Répondant à ceux qui veulent partager en pieds l'alexandrin moderne, il cite deux vers d'Alfred de Vigny dans Eloa :

Qui réveille la terre et fait palpiter l'onde.
Les vierges s'enfuyaient et ne le nommaient pas.

où les accents semblent effectivement se presser et se heurter. Mais il faut observer que les exemples de M. Quicherat sont mieux choisis en ce sens que deux monosyllabes également importants dans la phrase ne peuvent pas, s'ils se suivent, ne pas porter l'un et l'autre l'accent. Dans la dernière citation par contre le mot final de chaque alexandrin est précédé d'un polysyllabe dont l'accent peut changer sous l'influence de la loi du débit oratoire qui impose volontiers l'alternance des toniques et des atones et l'on devra lire, sans du reste choquer le moins du monde l'oreille, *pálpiter* et *nómmaient*. Le même critique distingué s'oppose également à ceux de ses compatriotes qui regardent le trochée accentuel du début comme une exception dans la versification française en rappelant fort justement la longue tirade des imprécations de Camille dans les Horaces de P. Corneille :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment, etc.

Il ressort de tous ces faits qu'en dehors des deux places fixes il n'y a pas en France de règle absolue concernant l'accentuation. C'est ce qui porte encore M. Ph. A. Becker à contester la nécessité du rythme ascendant dans les vers en question. Nous serons d'accord avec lui en refusant d'en faire une obligation aux poètes. Mais cela ne doit pas nous empêcher de constater, avec M. Motheré, l'existence, en fait, d'anapestes et surtout d'ïambes accentuels pro-

(1) Litteraturblatt für german. und rom. Philologie, 1890, p. 377.

voqués par la fixité des deux accents principaux et nous voyons la confirmation de cet état de choses dans la popularité dont jouissent en France, au détriment des autres, les mesures à nombre pair de syllabes, c'est-à-dire l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin. La place des accents secondaires et leur chiffre sont restés variables. Seul l'usage des grands auteurs permet de déterminer leurs préférences à cet égard et nous y discernons le double souci, déjà noté, d'allier la liberté d'allures à la régularité.

Quelque chose d'analogue se retrouve dans l'emploi des syllabes finales. En vieux français, nous le savons, les laisses assonnent très régulièrement et se composent au début d'un même nombre de vers. Si cette loi ne persiste pas dans l'épopée, c'est que la chanson de geste se conserve surtout par la tradition orale, et que les manuscrits rassemblent les variantes de plusieurs générations de jongleurs. La rime est un perfectionnement ultérieur, d'abord adopté par les hymnes liturgiques latines et pénétrant vers le XIIe siècle dans la poésie écrite en langue vulgaire. Tandis que l'assonance ne demande que l'homophonie des deux voyelles finales accentuées, la rime y ajoute celle des consonnes qui l'accompagnent. C'était, du reste, un développement tout indiqué pour le vers français, car, ainsi que l'on peut s'en assurer par l'étude des premiers documents en laisses décasyllabiques, la Vie de Saint Alexis, par exemple, l'assonance se transforme souvent en rime d'elle-même. Mais cette pure coïncidence s'affermit en un système dans les compositions du siècle suivant (1) et prit corps avec l'emploi du couplet rimé. Pour le décasyllabe, associé de longue date à l'usage des tirades monorimes, l'accouplement des vers deux à deux eut lieu plus tardivement et resta assez rare. M. Paul Meyer (2) en signale les premiers exemples au XIIIe siècle dans un poème anglo-normand sur l'Ancien Testament (voir Romania, XVI, p. 182) et dans deux ou trois petites pièces de la même époque. Ce furent les octosyllabes qui rendirent la rime populaire et bientôt la poésie lyrique s'en empara pour l'adapter à des stances variées et pour l'entrecroiser suivant des combinaisons plus ou moins heureuses. Vers la même époque apparaît un nou-

(1) Voyez p. ex. les octosyllabes du Roman de Renart et du Cycle d'Arthur.

(2) Romania XXIII, p. 4.

veau changement qui finit par s'imposer aux Français et aux Provençaux, c'est-à-dire à ceux dont la langue offrait en assez grande abondance des mots oxytons et paroxytons. Quelques auteurs épiques avaient déjà, peut-être par l'effet du hasard, placé une laisse à finales masculines après une autre à finales féminines et ainsi de suite. Mais cette alternance des rimes ne prend un caractère régulier qu'avec Adam de la Hale qui l'applique avec précision dans les laisses de son Roi de Sicile à la fin du XIIIe siècle (1). L'usage qui s'établit ainsi graduellement serait dû, d'après M. Clédat, à une imitation de la rythmique latine et il l'explique en ces termes : « Un couplet de longs vers ayant une même rime à la fin et une autre, différente, à l'hémistiche, formera en se dédoublant une succession de vers sur deux rimes se croisant; et comme l'hémistiche dans la rythmique latine. avait une chute féminine et la fin du vers une chute masculine. on saisit l'origine de l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines » (2). Quoi qu'il en soit de cette origine. la disposition nouvelle ne devint générale qu'au début du XVIe siècle et fut alors érigée en loi par les théoriciens. Il se passa une cinquantaine d'années. « Enfin Malherbe vint », et ce fut lui qui imposa d'autorité une règle déjà établie par la tradition (3).

Le même théoricien inflexible proscrivit définitivement l'hiatus (4), la crase et l'élision de toute autre voyelle que l'e muet. On se rappelle la protestation indignée à l'adresse de ceux dont le talent se borne

A regratter un *qui* douteux au jugement

que lança Régnier visant l'école de Malherbe. Mais le révolté lui-même observa les règles contre lesquelles il protestait et le

(1) Cette alternance se retrouvait déjà, et non plus dans des laisses, chez les poètes lyriques provençaux et français des XIIe et XIIIe siècles. Le principe en est formulé strictement et pour tous les genres littéraires vers 1524 par l'auteur anonyme de l'Art et Science de Rhétorique vulgaire. Voir M. E. Langlois, Recueil d'Arts de seconde Rhétorique, 1902, p. LXXVII, etc.

(2) L. Clédat, La Poésie au Moyen-Age, Paris, 1893, p. 21.

(3) Les poètes de l'école parnassienne sont parfois revenus à l'ancien usage. Plusieurs d'entre eux ont écrit des poésies en vers n'ayant que des finales féminines.

(4) L'hiatus était permis dans l'ancienne versification. Il était même de règle, dans les premiers temps, entre les hémistiches du décasyllabe et de l'alexandrin, quand deux voyelles se rencontraient.

XVIIe siècle inaugure l'ère de la régularité parfaite dans le domaine de la versification. Les rimes plates alternativement masculines et féminines deviennent obligatoires, l'enjambement, très rare, passe pour une licence hasardeuse, et l'hiatus ne subsiste timidement qu'entre deux exclamations. En résumé, le grand siècle marque le point culminant atteint par le besoin de précision dans l'emploi des moyens poétiques. Boileau régente l'art d'écrire dans la langue des dieux et définit la théorie orthodoxe dans ses alexandrins bien connus :

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
> Suspende l'hémistiche, y marque le repos, etc.

En d'autres termes l'uniformité règne dans le domaine de la métrique française. La loi du syllabisme est appliquée dans toute sa rigueur, l'hiatus est interdit entre les mots sans être banni de l'intérieur du vocable et l'accent ne se manifeste que par son retour invariable à la césure et à la rime. La rigidité de ces formules correspond plutôt à l'esprit autoritaire de l'époque qu'aux nécessités mêmes de la langue (1), comme le prouve l'usage plus libre et nullement choquant d'un grand poète tel que La Fontaine. Mais en admettant que la législation à outrance du Parnasse ait produit quelque exagération dans la sévérité, il convient pourtant de noter que l'extrême régularité se justifie, au moins partiellement, par la nécessité d'établir un rythme nettement distinct de la prose dans un idiome où, par suite de la faiblesse de l'accentuation, le vers entier, ou peut-être l'hémistiche, constituait seul l'unité métrique. C'est à ce point de vue que le français paraît, mieux que ses sœurs néo-latines, avoir conservé la tradition rythmique du bas-empire romain.

Cette moindre intensité de l'accent tonique dès l'apparition du décasyllabe explique aussi l'échec lamentable de l'essai fait à la Renaissance, et même plus tard, pour se passer de la rime. Ce n'est pas seulement parce qu'Antoine du Baïf s'efforça d'introduire la métrique quantitative en français qu'il n'obtint aucun succès. Turgot, au XVIIIe siècle, ne fut pas plus heureux quand il écrivit

(1) Nous avons peine à croire que la loi d'alternance des rimes répondait au XVIIe siècle à l'exigence réelle et non factice de l'oreille des contemporains de Boileau.

des *vers blancs* sous forme d'alexandrins libres. Le rythme ne s'appuyant vraiment que sur un nombre invariable de syllabes et la présence de deux accents fixes, a besoin d'une homophonie finale pour bien détacher et faire sentir la période poétique. Cette même nécessité a contribué à l'usage de la rime riche lorsque la fréquence de l'enjambement au XIXe siècle parut devoir briser la mesure. Ici encore le syllabisme, renforcé par la rime, l'emporta sur le principe accentuel.

Il reste à noter les fluctuations dans l'emploi du décasyllabe et la raison de son déclin final dans la versification française. A ne considérer que les faits mêmes de l'histoire littéraire, il semblerait que les poètes soient successivement passés du vers de huit syllabes à celui de dix, puis de douze. Les premières chansons populaires du Xe siècle conservées sont en octosyllabes et M. Léon Gautier, d'après certains fragments de l'Alexandre d'Albéric de Briançon, incline à croire que les auteurs épiques ont un moment hésité entre l'octosyllabe et le décasyllabe (1). L'hypothèse ne paraît pas très bien fondée et la plupart, en tout cas, des épopées du moyen-âge sont écrites dans le mètre du Roland. Ce sont aussi les plus anciennes. Mais déjà à la fin du XIe siècle l'on rencontre le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople composé en alexandrins, et cet usage s'étend davantage par la suite. Le vers de douze syllabes, bien que maladroitement manié et par suite monotone et fatigant au début, n'en restreignit pas moins le champ du décasyllabe et contribua à la décadence des chansons de geste. Mais la grande tradition du passé empêcha celui-ci de sombrer et la popularité lui revint à la Renaissance. C'est alors qu'il s'appela « vers commun » à cause de sa vogue et que J. du Bellay dans sa Deffence et Illustration de la langue françoise lui donna, en raison de ses anciennes attaches, le nom de « vers héroïque ». La Pléiade s'en servit tout d'abord avec une faveur marquée. P. Ronsard écrivit en décasyllabes son épopée malheureuse, la Franciade, et, peut-être sous l'influence de ses modèles italiens, Mellin de St Gelais (2) les employa quand il

(1) L. Gautier, Les Epopées françaises, 1878, vol. I, p. 304. Notons toutefois que l'Alexandre ne se rattache pas à un cycle franchement populaire et que les œuvres du cycle carolingien reposent sur des cantilènes bien plus anciennes.

(2) La première tragédie française (1552), celle de Jodelle intitulée Cléo-

patronna le sonnet importé de la péninsule. On est d'autant plus étonné de voir plus tard Ronsard et les sonnettistes, dont M. de St Gelais lui-même, revenir à l'alexandrin et de constater que ce dernier l'emporte décidément dès la seconde moitié du XVIe siècle. Cette substitution d'un vers plus long au vers épique traditionnel a été diversement expliquée. M. J. Motheré ne s'est guère trompé en attribuant le succès de l'alexandrin, jusque là passablement dédaigné, à la faculté d'enfermer plus d'idées dans la même mesure, à sa scansion plus nette quoique plus monotone et à la facilité avec laquelle il permet de multiplier et de varier les coupes. Il nous semble d'ailleurs que l'époque où ce changement se produit en fournit jusqu'à un certain point l'explication. Avant la Renaissance l'orthographe reproduisait plus fidèlement la langue parlée et celle-ci usait de mots courts ou de mots qu'elle contractait assez volontiers. On en était même arrivé à fondre certaines enclitiques avec le vocable précédent, par exemple mettant *pource* à la place de *pour ce* (1). Mais avec le renouvellement des études classiques coïncida l'apparition d'une graphie savante hostile à toute espèce de crase et cherchant à rétablir les formes grecques et latines. L'*e* muet recouvra ses droits de syllabe indépendante et les nombreux néologismes introduits par les poètes enrichirent la langue d'expressions diverses mais toujours moins brèves que celles qui avaient cours autrefois. Cet allongement des mots dut rendre plus difficile l'emploi du décasyllabe et l'on comprend que les écrivains, devenus plus érudits, aient été tentés de l'abandonner. Il entrait maintenant dans ce vers moins de vocables et d'idées et si l'on tient compte seulement des accents principaux l'on peut admettre la remarque de M. B. Krause citée au chapitre précédent (2),

pâtre, a trois actes écrits en décasyllabes (ac II, III, V) et deux (ac. I et IV) en alexandrins. Ronsard et du Bellay écrivent aussi des sonnets en vers alexandrins. Jacques de la Taille, dans sa tragédie de Darius (Daire), écrite vers 1558, se sert également des deux sortes de vers. Voyez aussi M. Jasinski, Histoire du Sonnet en France, Douai, 1903, pp. 43 et 99.

(1) L. Quicherat, op. cit., 1850, p. 414. L'auteur cite comme preuve ces vers de du Bellay :

Mes anneaux, mon argent, ma bourse,
Et pourquoi est-ce doncques? Pource
Que j'ai perdu depuis trois jours.

(2) Voir ci dessus p. 84.

d'après lequel la Chanson de Roland comporte quatre toniques tandis que les mètres décasyllabiques récents ne lui semblent souvent en comporter que trois. Cela suffit pour déclasser le décasyllabe par la suite des temps. Aujourd'hui il n'est plus qu'un alexandrin plus court et son rôle actuel a été résumé par M. Faguet, l'éminent critique, en ces termes : « Aussi ne convient-il pas au lyrisme, mais aux récits légers et rapides, aux contes et aux nouvelles, aux discours familiers » (1).

A l'époque cependant où finissait le moyen-âge, ce vers servait également à la poésie lyrique. D'après un des plus anciens traités de versification en langue française, le Grant et Vrai Art de pleine Rhétorique, de Fabri, non-seulement il l'emporte sur tous les autres mètres employés, mais il forme la strophe la plus répandue, à savoir le Champ (ou Chant) royal. Et cette strophe observe encore dans sa composition les vieilles règles du rythme décasyllabique : l'enjambement y est strictement interdit, la césure féminine en est exclue et, en tout cas, si le poète se voit obligé de la tolérer, il ne devra pas l'élider sur le premier mot de l'hémistiche suivant. Au reste, on découvre de la fin du XIe au début du XVIIe siècle diverses combinaisons dont cette même mesure fait partie. Telle est la strophe de cinq décasyllabes suivies d'un vers de quatre ou six syllabes, rarement de cinq, si fréquente au XIIe siècle, ou bien encore la strophe de Froissart au XIVe, de sept décasyllabes monorimes suivis d'un tétrasyllabe. On remarque à ce propos la justesse de l'observation faite par M. Quicherat et d'après laquelle une mesure paire ne s'allie pas bien avec une mesure impaire, surtout si cette dernière n'a qu'une syllabe de moins. L'on ne trouve pas non plus de stances où le décasyllabe se place à côté de l'alexandrin. Enfin, dans les temps modernes, l'ancien vers commun semble avoir perdu sa popularité auprès des poètes lyriques comme de leurs confrères, et d'après La Harpe il « n'est fait que pour aller seul » (2). Après avoir servi au lyrisme le plus élevé, il se voit relégué au genre tout secondaire du conte et de la nouvelle.

Mais, abstraction faite de la révolution littéraire qui porte l'alexandrin aux honneurs, nous avons constaté dans l'emploi du

(1) Voir la Revue des Cours et Conférences (14 mai 1903), p. 437.
(2) L. Quicherat, op. cit., 1850, p. 210 et id., note 2.

décasyllabe français, en tant que mesure poétique, une tendance de plus en plus grande à la régularité. Dès son origine, la coupe et les deux accents de l'intérieur et de la fin du mètre sont fixes. Avec la suite des temps l'on élimine progressivement la césure épique et la césure lyrique, l'on remplace l'assonance par la rime, qui marque plus fortement le retour de la dixième syllabe, et l'on proscrit l'hiatus et, par là même, la possibilité des crases et des élisions autres que celle, presque imperceptible pour l'oreille, de l'*e* muet. Toutes ces modifications renforcent le principe fondamental du syllabisme (1) et réduisent quelque peu l'importance de l'accentuation. Tel est aussi l'effet de l'affaiblissement graduel de la coupe intérieure qui, de syntactique au début, devient presque purement rythmique. Il s'ensuit que le vers décasyllabique tend à fondre ses deux hémistiches et à former par lui-même une unité métrique. Les lois qui le régissent sont strictes parce qu'il risque, par la faiblesse d'accentuation du français, de se confondre avec la prose, mais l'alternance des finales, tantôt masculines, tantôt féminines, et l'emploi croissant de l'enjambement, y ajoutent, ainsi que la disposition changeante des accents demeurés libres, un élément notable de variété.

La littérature provençale qui présente les premiers exemples connus de décasyllabes dans le domaine des langues néo-latines, fournira-t-elle au critique une évolution aussi nette de ce mètre que le français ? Nous ne le pensons pas. D'après les raisons énumérées en tête de ce chapitre, il y a de fortes présomptions pour que la mesure décasyllabique ne soit pas née en Provence où elle porte les marques d'une innovation étrangère. De plus, à cause du caractère plutôt lyrique des poèmes du Sud de la France, ce vers, rattaché chez les voisins du Nord à l'épopée populaire, est ici d'un usage plus rare. Enfin la coïncidence de date presque complète entre les deux civilisations de langue d'oïl et de langue d'oc fait que le développement de la versification est sensiblement parallèle dans les deux pays. Et comme, ainsi que nous l'avons déjà vu, le décasyllabe, à sa première apparition dans l'un et dans l'autre, offre une identité parfaite de facture intime,

(1) Notons d'ailleurs que tous les théoriciens dès le moyen-âge définissent les différentes espèces de vers d'après le nombre de syllabes qu'ils comportent.

nous ne pouvons pas nous attendre à lui trouver une évolution très divergente, dans le Midi, de celle qu'il a eue dans le reste de la France.

Une chose nous frappe dans le document provençal qui nous l'a conservé pour la première fois, c'est sa régularité parfaite témoignant d'un usage oral assez prolongé pour établir une tradition poétique déjà fixée et son caractère si semblable à celui du vers de l'épopée française. La chute exclusivement masculine des assonances et l'emploi fréquent de la césure épique donnent au poème du Boèce un aspect tout particulier qui tranche sur le reste de la littérature provençale. Plus tard, sauf dans le genre épique directement placé sous l'influence des œuvres septentrionales, on ne retrouvera plus les finales exclusivement masculines ni la syllabe surnuméraire à la césure. Et sauf dans ces mêmes cas, ou dans quelques pièces fort courtes, l'on ne voit pas en Provence ce vers dominer tout un ouvrage à l'exclusion des autres mesures. L'on peut, au contraire, poser en principe que le provençal arrive à mélanger les mètres par un goût naturel pour la variété et que le lyrisme est ce qui a le plus d'attrait pour lui.

De cette préférence nationale pour la poésie scandée par un accompagnement mélodique, suivent deux conséquences intéressantes. D'abord la césure épique disparaît ici bien plus tôt que dans la France du Nord. Elle figure encore dans le roman de Girart de Rossilho, p. ex. :

Aqui fo la comtessa | puis corduriera (1)

mais ne se rencontre plus guère après le XIIe siècle. Par contre, la césure lyrique, soutenue par le chant des troubadours, se présente de bonne heure dans le Midi et abonde dans les œuvres du moyen-âge. Bien que souvent proscrite par les théoriciens du gai savoir, elle se retrouve chez les meilleurs écrivains de langue d'oc. Et comme le décasyllabe ici, non moins qu'en Ile-de-France, commence volontiers par une syllabe tonique, il n'est pas rare de noter, au point de vue accentuel, des vers débutant par deux trochées, p. ex. :

(1) K. Bartsch, Chrestomathie Provençale, Elberfeld, 1880, p. 42.

Qu'ánc en cámbra no vist tan plazentier
Ní ab ármas tan fer ni tan sobrier — Peire Vidal (1).

Cette infraction au rythme ïambique, traditionnel sinon obligatoire, jointe à un syllabisme de plus en plus strict, tend à détruire la division des hémistiches et à rendre le décasyllabe plus souple sous le rapport de l'accentuation.

Cependant la versification provençale, à ses débuts, traite aussi rigoureusement que l'a fait le français, le mètre en question. Dans les premiers monuments de la littérature du Midi, la césure est toujours à la même place et les arts poétiques prescrivent la coupe 4 + 6 de préférence à toute autre (2). La coupe 6 + 4 paraît bien dès le XIIe siècle avec le Girart de Rossilho, sous l'influence apparemment de chansons de geste en langue d'oïl, mais elle est d'un emploi rare sauf en vers isolés et les théoriciens la condamnent. La césure médiane, après la cinquième accentuée, n'est pas plus fréquente, bien qu'on puisse en citer des exemples dans l'œuvre du moine de Montaudon (3). On voit donc que le décasyllabe ne s'est guère implanté en Provence que sous sa forme originelle et ce fait, ainsi que la pauvreté du genre épique dans la même région, explique peut-être qu'il y ait été relativement moins populaire qu'au Nord.

Mais les Provençaux se sont montrés amis de la variété rythmique dans les formes qu'ils ont adoptées. Nous ne reconnaîtrons pas comme rentrant dans notre domaine l'hendécasyllabe régulier dont la onzième syllabe était tonique et que coupait une césure après la septième syllabe accentuée. C'est là, en effet, un type métrique tout différent de celui qui nous occupe. Au contraire, l'imitation de la strophe saphique dont nous avons parlé dans notre dernier chapitre (p. 36) n'est autre chose que l'emploi, comme mesure indépendante, et avec des rimes séparées, des deux hémis-

(1) K Bartsch, op. cit., p. 112. Voir aussi l'exemple cité par M. G. Paris, Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française, 1862, p. 110 :

« Quán la fuélha sobre l'arbre s'espan. »

(2) Voir Ley I, 114 : « E devetz saber que en aytals bordos de X sillabas es la pauza en la quarta sillaba ; e ges no deu hom transmudar lo compas del bordo, so es que la pauza sia de VI sillabas, el remanen de quatre ; quar non ha bela cazensa.. . »

(3) Voir aussi dans K. Bartsch, op. cit., p. 243, la ballade 1.

tiches du décasyllabe à césure épique. Le même procédé appliqué au décasyllabe à premier hémistiche masculin semble avoir plu aux versificateurs des XIIIe et XIVe siècles, p. ex. :

Ceptre d'honor, corona de nobleza,
Castel segur, columpna de fermeza,
Font de dossor, et fluvi de franqueza,
Cintel d'amor et anel de proeza (1).

Ce sont là des jeux de rimes assez naturels chez un peuple amateur de musique et de chant. Peut-être est-il permis d'y voir encore l'influence, quant à la forme, des hymnes liturgiques qui, selon M. Fauriel, fournirent à la Provence les premières dénominations données à ses poèmes (2). Il y a là, en tout cas, un traitement dû au lyrisme et original du vers décasyllabique qui méritait bien d'être signalé.

Mais au point de vue des changements futurs, il est plus important de noter les modifications suivantes accomplies en terre provençale. C'est d'abord le fait, si fatal à la théorie accentuelle du vers roman, que Lo Breviari d'Amor de Matfre Ermengau au XIIIe siècle (3) mélange dans le même poème des octosyllabes à finales masculines et des heptasyllabes à finales féminines, comme équivalents, par exemple :

Mas en so qu'es plazent al cors
Meton nueg e jorn lor esfors ;
Don volon aver palafres,
Belas raubas e bels arnes (4)...

C'est la meilleure démonstration de la nécessité en versification romane d'un syllabisme rigoureux et de l'indifférence relative du nombre et de la position des accents. La seconde constatation

(1) K. Bartsch, op. cit., p. 367. Voir aussi p. 271.

(2) M. Fauriel, Hist. de la littérature provençale, Paris, 1846, vol. III, pp. 262 et 264.

(3) D'après une indication au commencement du poème, il fut entrepris en 1288.

(4) K. Bartsch., op. cit., p. 320. Il y a peut-être ici influence de la poésie rythmique latine. Au reste les arts poétiques provençaux, comme ceux de la langue d'oïl, définissent chaque sorte de vers uniquement par le nombre des syllabes.

touche de plus près encore à notre sujet. M. G. Paris affirmait autrefois que « la loi de la fixité de la césure est propre au français et au provençal, langues qui ont toutes deux la même uniformité d'accentuation (1) ». Sans vouloir contester ce jugement sous sa forme générale, nous dirons qu'il rencontre en Provence bien des exceptions à mesure que l'on descend le cours de l'histoire littéraire. Vraie du Boèce, cette assertion ne l'est plus au même degré après le XIIe siècle. Un critique contemporain, M. A. Thomas, analysant un poème didactique de Raimon d'Avignon (2), examine un passage en décasyllabes qui s'y trouve inséré. Ces derniers sont, dit-il, « absolument identiques aux *endecasillabi* italiens, sauf qu'ils n'ont jamais d'atones après la dixième syllabe ». La coupe normale est 4 + 6, mais n'exclut pas la coupe 6 + 4. Dans quelques-uns il reconnaît la césure enjambante, c'est-à-dire un empiètement du premier hémistiche sur le second (3) et même pour un petit nombre il déclare qu'il faut admettre des proparoxytons à la césure, par exemple au vers 519 :

A prin aquesta pólvera — servar.

Au reste, des licences identiques, ou tout au plus un peu moins prononcées, se retrouvent chez d'autres écrivains de cette époque. Le déplacement de la césure au cours d'un poème s'observe au XIIIe siècle chez Aimeric de Pegulhan, par exemple :

Amors, en tot quan faitz | vos vei falhir.
Amics, a gran tort | me voletz laidir.
Amors, e doncs | per quens voletz partir ?
Amics, car greu m'es | quan vos vei morir (4),

comme aussi chez Peire de Barjac et Bonifaci Calvo. Et chez ceux même qui observent le repos après la quatrième syllabe on remarque qu'il tend à devenir une simple pause métrique, sou-

(1) G. Paris, Étude sur le rôle de l'accent latin, etc., p. 108.

(2) Romania XI, p. 203, etc. L'auteur est du XIIIe siècle.

(3) On en trouve aussi, comme le remarque M. Edm. Stengel (op. cit., p. 52) dans Pons de Capdoill, p. ex. Cui lauza póbles lauza *dominus* [K. Bartsch, op. cit., p. 126, v. 4].

(4) K. Bartsch, op. cit., p. 161. Notons aussi la fréquence croissante de l'enjambement dans le décasyllabe dès le XIIIe siècle où on le remarque chez Guiraut Riquier.

vent moins fortement marquée par la syntaxe que telle coupe variable introduite dans le vers par le sens de la phrase.

A côté de cette liberté d'allure dans la coupe, il convient de noter encore certaines particularités de la fin du mètre. Par suite de la rareté de l'épopée en provençal le système de l'assonance cède bientôt le pas à la rime. Celle-ci s'affirme dès le XIIe siècle, gagne du terrain au XIIIe (où la rime multiple rappelle encore la laisse) et triomphe au XIVe. Mais soutenue par la musique, elle se plaît aux entrelacements fantasques et se montre capricieuse. Tantôt elle porte sur la finale seulement, tantôt sur les deux dernières syllabes. Tantôt elle est plate et se présente, quoique assez rarement, en couplets, tantôt elle s'entrecroise pour former des strophes et parfois même, se faisant léonine, elle détache l'un de l'autre deux hémistiches et les rend en quelque sorte indépendants. L'alternance des finales masculines et féminines que nous avons remarquée au moyen-âge en français dans quelques cas isolés, se retrouve également et peut-être avec plus de fréquence, à cette époque du moins, chez les Provençaux. Ici, sous l'influence sans doute des rythmes liturgiques, on la constate entre autres chez Bernart de Ventadorn (1), chez Guiraut de Borneil (2) au XIIe siècle, chez Bertran Carbonel (3) au XIIIe, chez Pons de Prinhac et Marti de Mons (4) au XIVe. Mais elle n'est guère astreinte au retour monotone des couplets (5), dont la régularité n'a pu s'imposer qu'au provençal moderne. Enfin le décasyllabe entre comme partie composante dans un grand nombre de stances. Même dans un poème de caractère assez peu lyrique il s'allie volontiers à l'octosyllabe, à l'hexasyllabe ou au tétrasyllabe à finale masculine ou féminine (6). Par contre, et probablement en raison du déclin de la littérature en langue d'oc avant la Renaissance, il ne semble pas avoir jamais rejeté le joug de la rime.

(1) K. Bartsch, op. cit., p. 59-62.

(2) Id., p. 101-103.

(3) Id., p. 271.

(4) Id., pp. 373-4 et 399-400.

(5) Voir Romania XXIII, p. 4. M. P. Meyer y cite, à propos de couplets décasyllabiques, une partie des poésies du Ms. de Wolfenbüttel, composées avant 1254 par un italien du Nord, quelques morceaux du mystère de Ste Agnès, la lettre de Matfre Ermengaut à sa sœur et la Vie de St Trophime (au XIVe s.).

(6) Id., pp. 71-74, 101-3, 153, 282, 383-86.

N'oublions pas qu'en Provence la souplesse de la langue poétique correspond à la souplesse du vers. Tandis qu'en ancien français l'hiatus est la règle et l'élision l'exception, surtout à la césure fixe, ici les voyelles finales s'effacent sans peine ou se fondent avec celles qui ouvrent le mot suivant, p. ex. :

De vostr' afar, qu'aisso'n volh retener (1)

Comme en français l'élision ou la contraction ont souvent lieu quand deux mots ou deux syllabes non accentuées précèdent l'accent rythmique, p. ex. :

Que us non o preza, sis trada son parent. — Boèce, v. 8.

mais tandis qu'en français l'élision se fait principalement entre deux atones, elle peut avoir lieu en provençal, et cela dans des cas nombreux, quand l'une des syllabes est tonique (2). D'autres langues préféreraient alors reculer l'accent pour rendre la crase moins choquante, mais ce procédé ne paraît pas être en faveur dans la France du Midi. Une œuvre précédemment citée, Lo Breviari d'amor (3), présente même une atone rimant avec une tonique, par exemple quand *autrés* au vers 1213 rime avec *al rés* et *aurión* au vers 4227 avec *mon*, mais ceci ne se retrouve pas dans la mesure décasyllabique, non plus que l'emploi d'une atone pour la dernière syllabe comptée, et ces deux particularités, d'ailleurs connexes, de la versification de Matfre Ermengau se rencontrent dans le seul octosyllabe. Il nous semble toutefois, quant au vers qui nous occupe spécialement, qu'il offre plus de cas d'hiatus au commencement du moyen-âge et une plus forte proportion de crases et d'élisions aux XIIIe et XIVe siècles.

Si nous résumons cette étude sommaire du décasyllabe provençal, nous y découvrons une évolution lente assez semblable à celle du décasyllabe français, mais la dépassant quelque peu. Le

(1) Id., p. 198, v. 11, dans Peire de Barjac.

(2) Le vieux provençal admettait l'hiatus même entre deux voyelles identiques quand la première portait l'accent : par ex. « Quan sera au mostier, anatz en lai ». Girart de Rosilho. — Voir K. Bartsch, op. cit., p. 45, v. 15.

(3) Voir la Zeitschrift für romanische Philologie, VII, p. 391. D'après M. Edm. Stengel, op. cit., p. 13, ce phénomène ne se voit qu'en provençal. Mais même dans cette langue nous n'en n'avons pas trouvé d'exemple à la rime de vers décasyllabiques.

vers du Boèce présente tous les caractères du vers de la Chanson de Roland et même exclut les laisses féminines. Mais bientôt, et plus rapidement que dans le Nord de la France, la césure épique tombe en désuétude (1). D'autre part la césure lyrique prend une grande extension et favorise l'emploi de deux trochées accentuels au début du vers. Sans doute l'on ne voit plus guère isolément les coupes 6 + 4 et 5 + 5 usitées dans la France du Nord, mais par contre la coupe traditionnelle est moins rigoureusement observée. Ce qui n'est qu'une licence rare et individuelle en langue d'oïl, le mélange de coupes diverses dans un seul poème, devient fréquent, sinon commun, dans le Sud. L'influence prédominante du lyrisme se remarque encore à l'effacement rapide du système des assonances qui cède le pas à la rime. C'est le principe du croisement capricieux des homophonies finales qui prévaut et la stance, avec sa diversité de rythme et de chant, conquiert les suffrages du public. Le besoin de variété devient tel qu'aucune pièce de vers ne se borne à l'emploi exclusif d'un mètre donné, mais que la mesure y change trois et quatre fois selon la fantaisie de l'auteur. A la liberté du vers, de la coupe et de la rime s'allie la liberté plus grande des crases et des élisions. Ce qui n'était qu'exception en vieux français se présente ici comme une licence tolérée et mieux encore, louable. L'hiatus, si habituel dans la première période de la littérature provençale, se restreint de plus en plus en faveur de la fusion ou de la suppression des syllabes.

Ainsi, toutes les tendances à peine indiquées en vieux français s'accentuent dans la langue sœur. La versification du décasyllabe, également rigide au début dans l'une et dans l'autre, s'assouplit avec l'idiome méridional. Il reste un élément invariable, le nombre fixe des syllabes comptées, renforcé peut-être par la suppression presque totale de la césure épique, et un accent rigoureux, celui de la dixième syllabe. Mais ici encore, et plus complètement qu'au Nord de la Loire, se poursuit l'évolution qui réduit l'indépendance de l'hémistiche pour faire du vers entier la seule unité métrique. Le tonique intérieure, autrefois immuable et nettement marquée par un repos syntactique, devient mobile au point de changer d'un

(1) Ceci tient sans doute pour une bonne part à la prompte disparition des laisses monorimes dans la poésie provençale

décasyllabe au suivant et de ne plus toujours précéder immédiatement la césure. Celle-ci perd aussi son caractère grammatical (1) pour se réduire le plus souvent à une simple pause, moins forte parfois que l'arrêt du sens à d'autres places du vers, et cette interruption purement rythmique, qui revient à intervalles irréguliers, sans briser l'harmonie poétique dans une langue aussi chantante que celle des troubadours, ajoute un nouveau charme d'imprévu et de liberté à la mesure. Il y a eu en quelque sorte compensation au cours des siècles. Le syllabisme s'est fait plus strict par la suppression de l'atone surnuméraire, et la substitution de la rime à l'assonance l'a plus nettement mis en relief. Par contre, la coupe et l'accent médial ont perdu de leur rigueur, le mouvement ascendant, favorisé par le retour des toniques à places paires, a quelque peu fléchi, et l'affranchissement de la petite contrainte accentuelle à l'intérieur du mètre, rend le décasyllabe plus ondoyant et divers, partant plus apte à suivre tous les caprices de la pensée.

(1) De là vient qu'avec le temps l'enjambement se montre assez fréquent en provençal, p. ex. au XIVe s. dans Pons de Prinhac.

CHAPITRE III

L'HENDÉCASYLLABE ITALIEN. SON ORIGINE ET SON CARACTÈRE MÉTRIQUE.

En suivant l'ordre des temps, nous arrivons au vers commun italien, c'est-à-dire à l'hendécasyllabe. La différence de longueur entre celui-ci et le mètre de dix syllabes déjà étudié a parfois empêché de reconnaître leur identité de nature. On s'étonne qu'un critique aussi sagace que M. Max. Kawcynski ait l'air de la mettre en doute en assignant l'hendécasyllabe classique comme origine au mètre italien, alors qu'il paraît vouloir faire dériver l'autre du trimètre hypercatalectique dactylique ou anapestique (1). Pour ce qui est de la source première, nous la croyons la même pour l'une et l'autre mesure, nous rangeant sur ce point de l'avis de Fr. Diez, du professeur Zarncke, de M. G. Paris, de M. Rajna et de M. Quicherat, et nous exposerons les raisons historiques qui semblent justifier leur opinion. Quant à l'identité de structure, elle ne saurait être niée depuis l'examen minutieux de l'abbé Scoppa au début du XIXe siècle. L'hendécasyllabe et le décasyllabe ont, en effet, l'accent terminal sur la dixième syllabe comptée, un accent nécessaire à l'intérieur de la mesure et, le plus souvent, sur la quatrième ou la sixième syllabe et d'une façon générale le même rythme ascendant qui repose sur une majorité d'ïambes accentuels. Il n'est pas jusqu'au principe de la numération, d'après lequel on ne tient pas compte d'une atone supplémentaire à la

(1) M. Kawcynski, Essai comparatif sur l'Origine et l'Histoire des Rythmes, 1889, pp. 130 et 171-2.

fin ou jusqu'à la suppression possible de la terminaison féminine régulière, qui, de l'aveu de M. Kawcynski, ne rappelle les habitudes de la versification française (1). N'est-on pas en droit d'y voir au moins une présomption en faveur d'une provenance transalpine ?

Mais l'histoire littéraire permet d'apporter d'autres arguments encore plus probants. C'est, comme le montre M. L. Quicherat (2), le fait que les écrivains de l'Italie cultivèrent d'abord la poésie provençale. Il ne reste de Sordello, par exemple, le premier de tous en date, semble-t-il (et c'est ce qui lui mérita l'hommage de Dante), que des vers en langue d'oc. C'est encore la connaissance des œuvres méridionales dont témoignent les écrits italiens, et notamment la Divine Comédie. N'oublions pas la pression des événements qui, à cette époque, accroissait l'influence de la France dans la péninsule. Un prince français devenait roi de Naples et de Sicile et s'entourait d'une cour brillante de compatriotes. La croisade contre les Albigeois dispersait les hommes de lettres de la Provence et poussait maint troubadour errant à chercher un refuge au delà des Alpes. Enfin, le courant des études attirait vers Paris les jeunes gens avides de science et répandait au dehors l'idiome de l'Ile de France. C'est ainsi que Brunetto Latini adopte le français pour la composition de son Trésor et que son élève Dante Alighieri fréquente la vieille Sorbonne.

Ajoutons-y certains aveux significatifs d'Italiens du moyen-âge et qui nous ont été conservés. Etienne Pasquier écrit que les Provençaux occupent un rang élevé dans la littérature car « les Italiens, sobres administrateurs d'autruy, sont contraincts de recognoistre tenir leur langue en foi et hommage de celle-ci [le provençal]. Ainsi le trouvez-vous dans Equicola en ses livres d'amour, dedans Pierre Bembe en ses proses, dedans Speron Speronne en ses Dialogues des langues. Puisqu'ils le confessent, il les faut croire ». Pour Henri Estienne, qui fournit des preuves analogues dans sa Précellence du langage françois, la chose est certaine et il déclare que les auteurs des vieux romans épiques « pourraient être les trisaïeux des plus anciens des auteurs de l'Italie ». Et n'est-ce pas une reconnaissance implicite de ce fait que le tribut d'admiration

(1) M. Kawcynski, op. cit , p. 170.
(2) L. Quicherat, Traité de versification française, 1850, p. 529, n. 27.

apporté par Dante, dans son Purgatoire, au troubadour Arnaud Daniel lorsqu'il l'oppose en ces termes à Giraut de Borneil :

« Versi d'amore e prosi di romanzi
Soverchiò tutti, e lascia dir gli sciocchi
Che quel di Lemosì credon ch'avanzi » ?
Purg. XXVI, v. 118-20.

L'imitation avérée d'une part, l'éloge public de l'autre, constituent bien une démonstration irréfutable de l'influence du Languedoc sur les Italiens.

Certains critiques, entre autres M. Edm. Stengel (1), répondent qu'ils admettent l'influence partielle, sans accepter pour cela l'emprunt direct des formes poétiques. Il est bon de noter cette concession avant de pousser plus loin. Mais d'autres indices, moins sujets à caution peut-être et empruntés au domaine de la linguistique, viennent confirmer notre théorie. En effet, ainsi que l'a remarqué un éminent critique contemporain, M. Franc. d'Ovidio (1), les noms techniques appliqués à la versification en Italie proviennent évidemment de France. Le mot même de rime, né du bas latin *ritmus*, aurait donné dans la péninsule les dérivés *remmo*, *rimmo*, *rismo* ou *rittimo* et non *rima*, qui rappelle le terme français. Et précisant davantage, l'étymologie nous ramène à la Provence pour la source toute méridionale des termes qui servent à désigner les diverses espèces de strophes : *stornello*, *strambotto*, *sonetto*, *serventese*. Autre coïncidence importante : la littérature provençale est surtout consacrée au lyrisme et les premiers poètes italiens font un usage lyrique de l'hendécasyllabe au moyen-âge. Le vers qui prédomine dans la péninsule présente, même dans des œuvres épiques telles que la Divine Comédie, le Roland Furieux et la Jérusalem Délivrée, tous les caractères du vers dont se servaient les troubadours pour leurs chants. Il y a donc concordance parfaite entre les témoignages de l'histoire générale, des écrivains et de la linguistique comparée pour attribuer à la France du Midi la paternité du mètre qui devint au-delà des Alpes le *verso maggiore* ou *endecasillabo*.

(1) Edm. Stengel, op. cit., p. 26-27.

(1) Voir son article sur l'origine des vers italiens dans le Giornale Storico della Letteratura Italiana, 1898, pp. 43-5 et 69.

Devant cet ensemble de preuves il est inutile, surtout après la discussion approfondie du Ch. I, d'insister à nouveau sur l'inanité des autres dérivations proposées. Si le vers de onze syllabes n'est que le décasyllabe français à finale féminine, nous pouvons nous dispenser d'examiner l'hypothèse de M. G. Mari (1), d'après lequel ce vers proviendrait de la réunion d'un heptasyllabe et d'un pentasyllabe groupés suivant la formule 7 + 5 ou 5 + 7. Le vers français, même sous sa forme épique, c'est-à-dire admettant une syllabe surnuméraire à la césure, ne saurait, nous l'avons vu, s'expliquer par une juxtaposition. A plus forte raison pareille hypothèse est-elle insuffisante pour rendre compte de l'hendécasyllabe, dont la césure est mobile et qui ne comporte pas d'atone au premier hémistiche non comptée dans la mesure. Il serait plus facile de croire à la création de mètres plus petits de sept ou de cinq syllabes par voie de décomposition d'un mètre plus grand que de supposer l'inverse et ni l'une ni l'autre de ces théories ne s'appuie sur des données historiques dans le cas de l'hendécasyllabe.

Par contre, la parenté de ce dernier avec le vers de dix syllabes en vieux français et, mieux encore, son identité parfaite avec certains types de décasyllabes provençaux sont indéniables. Si le nom qui lui a été donné semble indiquer le contraire, il n'y a là qu'une apparence trompeuse. En effet, la loi la plus rigoureuse du vers héroïque italien est celle qui veut que la dixième syllabe comptée reçoive un accent tonique et le dernier accent tonique de la mesure. A cette loi, pas plus qu'à la règle analogue prévalant en France et en Provence, l'on ne connaît aucune exception. La désignation usuelle marque donc simplement le fait que la rime féminine l'emporte dans l'immense majorité des cas, en raison du caractère de la langue italienne, où les mots oxytons sont fort rares. Mais ce qui indique bien l'absolue similarité des deux vers, c'est la faculté d'employer, concurremment avec l'autre, le « verso tronco » (2) ou l'hendécasyllabe privé de sa finale atone, par exemple :

(1) Voir G. Mari, Riassunto e Dizionarietto di Ritmica Italiana, etc., Torino, 1901. D'après M. Ch. M. Lewis. op. cit., p. 90, n. (2), l'hendécasyllabe italien serait une « extension naturelle » de l'octosyllabe. Mais alors il aurait, ce qui n'est pas constaté, un accent tonique fixe sur la huitième syllabe.

(2) L'endécasyllabe ordinaire ou type normal porte le nom de « verso piano ».

Lo ciel perdei, che per non aver fè. — Dante, Purg., VII, 8.

Enfin, de même que le décasyllabe français comporte une syllabe surnuméraire à la fin, l'hendécasyllabe, à son tour, peut se prolonger également d'une atone pour former le mètre « glissant » ou « verso sdrucciolo », par exemple :

Che noi possiam nell'altra bolgia scéndere.
Dante, Inferno, XXIII, 32.

Ces deux formes ne sont pas moins légitimes que le « verso piano », qui est d'usage courant, et la seule différence que l'on remarque entre elles, c'est que le décasyllabe proprement dit paraît inséré dans la Divine Comédie en vue d'un effet à produire et que le vers de douze syllabes semble plutôt venir au hasard ou résulter d'une petite négligence. Plus tard, les variations du type normal se font moins fréquentes et le poète correct par excellence, Tasse, dans sa Jérusalem Délivrée, se les interdit entièrement.

Il est important, pour saisir la continuité historique du vers provençal et du vers italien, de remonter aux poètes du XIIIe et du XIVe siècle. Dante et ses contemporains nous permettent encore d'établir la filiation des deux. Elle s'efface naturellement avec le temps et le décasyllabe à terminaison féminine devient le modèle dont on ne devra plus s'écarter. Cela est si vrai que dès la seconde moitié du XIVe siècle l'on allonge artificiellement la dernière syllabe des « versi tronchi » pour leur donner la valeur des autres. Boccace, par exemple, dans sa Ninfale préfère, à la rime, les formes prolongées *andóe*, *parlóe*, etc., aux formes courantes du verbe : *andó*, *parló*. Aujourd'hui encore l'on constate que les possessifs *mio*, *tuo*, etc., qui sont monosyllabiques au milieu du mètre et dans le langage ordinaire se scindent en deux syllabes, *mío*, *túo*, etc., à la fin de la mesure. Par extension de ce principe, certains critiques, entre autres M. Biadene dans son travail intitulé : *La rima nelle canzoni italiane dei secoli XIII e XIV*, soutiennent que les mots oxytons à la dernière place du vers subissent un allongement ou une diérèse. Pour les premiers monuments de la littérature italienne le fait est inexact (les rimes mêmes de Dante le prouvent), mais l'hypothèse s'accorde avec les tendances de la versification dès que l'on dépasse la période du début. La

contrepartie naturelle de cette théorie c'est que la finale des « versi sdruccioli » doit être contractée dans la prononciation de façon à ce que le mot à cet endroit devienne paroxyton. Pour des vocables comme *figlia* et *famiglia* la chose ne souffre pas de difficultés et dans la prose ils font l'effet de *semisdruccioli*. Un phénomène semblable se présente déjà dans le Boèce provençal, et Pétrarque en offre de nombreux exemples dans ses vers. Aussi les rigoristes ont-ils soin d'éviter ces terminaisons douteuses. Tasse, dont l'œuvre se conforme strictement aux lois de la métrique italienne, non seulement rejette la rime glissante (ou *sdrucciola*) mais n'a dans toute son épopée que vingt-trois vers terminés en *-azio*, *-egio* et *-oria*. Au reste, l'italien renferme surtout des mots paroxytons, ce qui explique la prédominance des rimes de cette nature. Les vers terminés par des proparoxytons n'ont jamais constitué qu'une exception et les pièces de vers écrites tout entières en hendécasyllabes de cette espèce sont un tour de force d'origine relativement récente.

L'air de famille que nous avons signalé entre le mètre héroïque italien et celui du vieux français se retrouve encore quand on examine la césure dans les plus anciens poèmes. Sans doute, grâce à l'influence provençale, elle n'a plus la rigidité d'autrefois. Cependant bien des traces du passé subsistent. C'est ainsi qu'un des premiers auteurs de la péninsule, contemporain de Dante, Barberini, emploie dans ses œuvres intitulées *Documenti d'Amore* et *Reggimento delle Donne*, une coupe presque toujours uniforme après la quatrième syllabe (1). C'est là, nous le savons, sa place traditionnelle et cette régularité n'en est pas moins remarquable parce que l'écrivain sait s'en départir à l'occasion et ne l'observe plus guère dans les morceaux lyriques. Au reste il n'est pas absolument nécessaire de remonter le cours des siècles pour retrouver en Italie les lois qui régissent la coupe de l'ancien décasyllabe. Malgré la diversité introduite par le lyrisme provençal dans la façon de partager le mètre de onze syllabes l'usage qui prévaut en Italie rappelle les règles antérieures. De même qu'il y avait en France deux mesures distinctes partagées après la quatrième et et après la sixième syllabe comptée et tonique, de même le « verso

(1) De même on a reproché à Alamanni d'avoir surtout placé la césure après la sixième syllabe dans sa *Coltivazione*.

maggiore » de Dante, d'Arioste et de Tasse, comporte deux césures principales et le plus souvent masculines, celle qui suit la quatrième et celle qui suit la sixième accentuée. Comme en France aussi, la première est de beaucoup la plus fréquente. On préfère, disent certains critiques, la coupe masculine, parce qu'elle fait un contraste agréable pour l'oreille avec la finale féminine. La chose n'en est pas moins significative dans une langue où les oxytons ne sont guère abondants. Et si l'on tient compte de cette dernière considération on verra la confirmation des deux coupes réglementaires dans le fait qu'après les deux déjà citées les césures les plus employées sont les césures féminines de la cinquième et de la septième syllabe. En d'autres termes la coupe varie comme le vers lui-même. Elle sera *piana* si le mot qui le précède est paroxyton, p. ex. :

Ché'l gran sepólcro | liberò di Cristo. — Gerus. Liber, 1, 2.

et portera le nom de *tronca* quand ce mot sera accentué sur la finale, p. ex. :

E pien di fè | , di zelo, ogni mortale — Ger. Lib. 1, 63.

Plus rarement elle sera *sdrucciola*, si elle suit un terme proparoxyton, comme dans

Tutti gridávano : | A Filippo Argenti (1). Inf. VIII, 61.

mais cette licence n'est guère plus admise à l'intérieur qu'à la fin du vers, bien que dans le cas cité l'élision la fasse tolérer, puisqu'elle produit en réalité un paroxyton à la coupe. La césure italienne se déplace donc presque exclusivement de la quatrième à la septième syllabe, selon qu'elle est masculine ou féminine, c'est-à-dire qu'elle continue, par sa position dans la mesure, la tradition du décasyllabe des chansons de geste.

L'on a soulevé à ce propos la question de savoir si l'hendécasyllabe comporte jamais deux césures ou plus. Le professeur Fr. Zarncke (2) est d'avis qu'il n'y en a qu'une seule rythmique, la coupe principale, et que la mesure est trop courte pour pouvoir

(1) Cf. p. 60 ci-dessus une césure provençale analogue.
(2) Fr. Zarncke, op. cit., p. 321.

être jamais partagée en trois membres. Il cite à cet effet le premier vers du Roland Furieux :

Le donne, i cavalier, | l'arme, gli amori,

où il fait la séparation après la sixième syllabe. Ici, le critique allemand nous semble avoir raison, mais non pas uniquement parce qu'il marque l'arrêt à la place traditionnelle. Il y a, de plus, une différence de sens qui scinde le vers en deux parties, la première comprenant une énumération de personnes, la seconde une énumération d'objets inanimés (1). C'est-à-dire que nous n'établissons pas une distinction absolue entre la pause purement métrique et le repos grammatical ou syntactique. Sans doute, l'un des progrès de l'hendécasyllabe italien consiste à atténuer la coupe médiane et, par suite, à fondre l'un dans l'autre les deux hémistiches primitifs. Mais nous ne croyons pas à une pause rythmique au milieu d'un vers indépendamment de tout arrêt naturel de la voix dans la phrase, soit par exemple entre un adjectif et un substantif, un article et un nom, etc. (2), et nous admettons sans peine, d'autre part, que, si l'interruption syntactique n'existe pas de la quatrième à la septième syllabe, elle puisse être remplacée par une double césure grammaticale au commencement et à la fin du vers. Ce sera, si l'on veut, un cas exceptionnel destiné à mettre l'idée en relief, mais il n'en existera pas moins, et ce serait une erreur de chercher alors une coupe médiane illusoire et dont rien ne permettrait de fixer la place. En d'autres termes, une simple pause, marquée toutefois au moins légèrement par le sens lui-même, suffit à l'intérieur du mètre ; si elle fait défaut, deux arrêts de la phrase peuvent la remplacer. Y a-t-il des coupes multiples ? La réponse doit être hésitante, vu que la chose est peu fréquente

(1) D'ailleurs l'accent sur la syllabe qui suit immédiatement la césure *(árme)* fait d'autant mieux ressortir celle-ci, parce que la voix s'arrête forcément entre les deux toniques.

(2) D'après un des maîtres en la matière, le Dr L. G. Blanc [voir sa Grammatik der ital. Sprache, Halle, 1844. p. 699 etc.], il est essentiel pour l'harmonie du vers que les césures correspondent à des arrêts naturels du sens et se trouvent à intervalles sensiblement égaux comme dans les schémas 4, 8, 10 ou 3, 6, 10. La coupe peut être affaiblie, comme dans le premier exemple de la page 71, auquel cas elle sera surtout marquée par la présence d'un fort accent tonique, mais un arrêt, si léger soit-il, paraît nécessaire.

et d'une harmonie douteuse pour l'oreille, quand elles sont masculines, comme dans l'exemple de Manzoni :

Dio gli accecò, Dio mi guidò. Dal campo...
Adelchi, ac. II, sc. 2, v. 69.

La règle traditionnelle de la dichotomie du mètre héroïque se trouve négligée sans gain correspondant pour le rythme, puisque la première coupe, à la fois métrique et grammaticale, n'avait pas besoin d'être suivie d'une autre symétriquement disposée et non moins forte. C'est aussi le reproche auquel on s'expose en accumulant les substantifs, sauf quand, à l'instar d'Arioste au début de son épopée, une nuance de la pensée vient renforcer la césure médiane et la rendre prédominante. Deux coupes (et surtout davantage) demeureront toujours l'exception qui confirme la règle.

Au reste, en matière de césure, le désir de variété, qui donne tant de souplesse au mètre italien, s'allie à l'observation de lois naturelles, sinon toujours obligatoires. C'est ainsi que, par un contraste piquant, l'on préférera la coupe masculine avec une rime féminine et la coupe après un paroxyton avec une finale masculine. L'alternance servira à rompre la monotonie du rythme et paraîtra d'autant plus heureuse. Mais, par contre, le proparoxyton, nous l'avons vu, n'aura guère de succès, parce qu'il brise trop ouvertement le mouvement accentuel ïambique, surtout si l'accent de la rime est aussi sur l'antépénultième, comme dans cet exemple :

O come l'úgola | baciami et mórdemi.

Pour la même raison l'on ne retrouve pas en italien, avant le XIXe siècle, la mesure presque trochaïque que nous avons remarquée dans certaines poésies lyriques et satiriques du moyen-âge français (1) et où la césure suit la cinquième syllabe accentuée (2).

(1) Cependant cette variété du « verso maggiore » a été adoptée par certains poètes modernes, entre autres par Manzoni et Niccolini dans les chœurs de leurs drames et par Berchet et Carducci dans des poèmes isolés. Ils y accentuent régulièrement la 2e et la 5e syllabe de chaque hémistiche.

(2) Notons aussi la rareté de la césure après la 4e syllabe atone et deux trochées rythmiques. En pareil cas la coupe est régulière après la 6e syllabe. Il est vrai que l'on cite comme exemple de cette licence Dante, Inf. VI, 14, mais voyez à ce sujet page 76, n. 1.

Il est même rare que cette syllabe soit tonique après la quatrième atone, quoique cela se voie dans quelques vers de la Divine Comédie, ainsi :

Fur vivi ; e però son fessi così. — Inferno, XXVIII, 36.

L'hendécasyllabe sans césure est également proscrit, parce qu'il viole les règles tacites du genre, et l'on regarde comme non moins fautif celui qui, se partageant entre des dissyllabes, n'a, par suite, pas de coupe principale pouvant former les deux hémistiches indispensables. On ne le rencontre donc presque jamais, sauf quand il s'agit de produire un effet haletant et saccadé, dans une description de bataille, par exemple :

Ch'a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci.

La loi primitive de la césure médiane tend donc, par des considérations d'harmonie, à se reproduire d'elle-même dans le « verso maggiore » italien.

En ce qui touche à l'accentuation, le principe de conformité ou de retour au type originel se vérifie de façon toute semblable. L'un des accents, celui de la dixième syllabe comptée, est de rigueur dans l'hendécasyllabe et l'on n'y connaît pas d'exception. La mobilité de la coupe principale a naturellement contribué à déplacer la tonique médiane. Mais en dépit de cette liberté accentuelle l'on découvre fort rarement un vers où la quatrième et la sixième syllabes soient atones. Dans toutes les combinaisons admises par les poètes de la péninsule, l'une ou l'autre de ces syllabes porte un accent principal. On ne dira pas qu'il en est ainsi uniquement pour conserver le mouvement ascendant des ïambes, car il suffirait du schéma 2. 8. 10 (d'ailleurs introuvable dans la pratique) pour que la mesure ne contînt qu'une minorité de trochées rythmiques. Ici encore, malgré les facilités accordées aux versificateurs, la tradition du passé pèse sur l'hendécasyllabe italien et contribue à lui donner une forme précise. Et c'est en vue de ne pas affaiblir l'importance de cet accent médian que l'usage a prévalu de ne pas le faire précéder d'une syllabe tonique, c'est-à-dire de laisser atone, suivant les cas, la troisième ou la cinquième syllabe. On proscrit ainsi non seulement un hiatus accentuel, mais la césure inévitable qui se produirait entre les deux toniques et qui

nuirait à son tour à la force de la coupe marquant l'hémistiche. Une loi semblable, moins rigoureuse pourtant parce que la rime fait plus nettement ressortir la finale, empêche le plus souvent d'accentuer la neuvième syllabe. Si l'on en trouve quelques exemples, c'est que le poète se propose de faire une forte impression par cet artifice qui détache admirablement un mot ou une image à la fin de la mesure, p. ex. :

Mi rispingeva là dove il sól táce. Inf. I, v. 60.
Che quello imperador che lassù régna. Inf. I, v. 124.
Risposemi : Non uomo, uomo già fui. Inf. I, v. 67.

Il y a là un effet analogue à celui du mètre scazon chez les anciens qui fait subir un retard à la mesure et attire d'autant mieux l'attention du lecteur (1). Il convient toutefois de se rappeler que c'est là une licence poétique et que dans son ensemble l'emploi de la tonique à la finale des deux hémistiches coïncide d'une manière remarquable avec les règles imposées au décasyllabe chez les Français et les Provençaux.

Y a-t-il maintenant des lois un peu précises au sujet des accents secondaires dans l'hendécasyllabe italien ? On est en droit de se le demander et il semble que certains principes se dégagent de l'usage des meilleurs poètes. L'un de ces principes est qu'il ne faut pas multiplier ces accents atténués et, comme ils se retrouvent surtout dans les petits mots d'une moindre importance grammaticale et dans les polysyllabes un peu longs, il s'ensuit que l'on ne devra abuser ni des uns ni des autres. Pour les enclitiques, les prépositions, les pronoms, etc., la chose va de soi. Mais c'est une raison toute semblable qui fait blâmer le vers de Dante :

Con tre bocche caninaménte latra
Inf. VI. 14.

et qui fait poser en règle générale qu'un mot de plus de sept syllabes ne saurait entrer dans un vers. Ici encore l'on peut excuser l'adverbe *caninamente* en disant qu'il est en réalité un vocable composé et comportant un accent relativement fort sur

(1) Par contre on ne trouve pas de césure après la 9e syllabe.

la seconde syllabe (1). Mais l'effet est plus fâcheux quand plus de trois atones suivent la tonique comme dans cet exemple :

Quand'è il combáttere necessità

où d'ailleurs la coupe est *sdrucciola*. Il sera encore bien plus défendu de remplacer par un accent faible tombant sur un terme insignifiant la tonique qui précède une césure et d'écrire :

Tu vuoi saper di quai | piante s'infiora (2).

Ce sont probablement ces considérations qui ont laissé supposer à M. G. Paris qu'il était interdit en italien de faire suivre la césure par une syllabe accentuée (3). Dès que la coupe est assez forte pour bien marquer l'hémistiche, elle admet parfaitement après elle un trochée rythmique, p. ex. dans l'inscription si connue de l'Enfer de Dante :

Per me si va | nella città dolente,
Per me si va | nel eterno dolore etc.
Inf. III, v. 1-2.

L'essentiel est que les accents secondaires ne se trouvent ni à la césure ni à la fin du vers et qu'ils ne s'accumulent pas dans un même hémistiche.

A ce point de vue l'on peut dire que la versification italienne, si elle s'est affranchie de la servitude des coupes toujours identiques et monotones et de la tonique à place fixe dans l'intérieur du mètre, s'est en partie soumise à des lois nouvelles sous le rapport de l'accentuation. Il ne pouvait guère en être autrement, du reste, dans une langue où l'accent d'intensité a tant de vigueur comparé à l'accent français. Aussi la différence des deux idiomes s'est-elle fait sentir avec le cours du temps. Tandis que la chanson de geste n'impose au décasyllabe que deux toniques fortes et immuables, celles de la quatrième (ou de la sixième) et de la dixième syllabe

(1) On peut aussi supposer qu'il y a eu transposition de mots dans le Ms. L'adverbe en tête du vers établirait une césure normale et supprimerait deux trochées accentuels.

(2) C'est une citation faite par le Dr L. G. Blanc, op. cit., p. 699, etc., mais que nous préférerions couper après la 4e syllabe.

(3) G. Paris, Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française, 1862, p. 108, n. (2).

comptée, l'hendécasyllabe tend à en ajouter une troisième aux précédentes. C'est ainsi que les schémas les plus fréquents sont 3. 6. 10. :

Canto l'árme pietóse | e 'l capitáno

4. 8. 10 :

Vi farò udír, | se voi mi dáte orécchio

4. 6. 10 :

D'Africa il már | e in Fráncia nocquer tánto

4. 7. 10 :

L'ora del témpo e la dólce stagióne (1)

si l'on fait abstraction complète des accents secondaires. Ils se répartissent de préférence à distance égale les uns des autres, en sorte que les toniques un peu plus faibles servent à relever par contraste les accents les mieux marqués. Il y a là une raison d'harmonie qui empêche de multiplier ces derniers et la suppression presque totale des atones produirait un effet d'affectation déplorable qui a fait passer condamnation sur ce vers de Pétrarque où s'accumulent les noms :

Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi.

Deux toniques bien distinctes suffisent à l'hendécasyllabe italien, trois forment le nombre ordinaire et l'exagération de ce chiffre amène une cacophonie blâmable.

Mais si l'accentuation vigoureuse est plus fréquente dans l'hendécasyllabe transalpin, cela est surtout vrai de la fin de la mesure. L'atténuation de la coupe et la fusion au moins partielle des hémistiches devaient conduire à renforcer la finale. De là, comme on pouvait s'y attendre, le remplacement de l'assonance par la rime. Dès les premiers temps cette substitution est un fait accompli (2), et la chute du mètre se marque par une homophonie complète. Il ne faut pas en faire honneur à la perspicacité des poètes. C'est une

(1) Ce dernier schéma est celui des *canzoni* siciliennes qui lui ont donné son nom.

(2) L'assonance persiste encore quelque temps dans la poésie lyrique antérieure à Dante, évidemment sous l'influence provençale, mais disparaît avec la fin du XIIIe siècle.

simple conséquence (et par là même une preuve nouvelle) de l'emprunt fait à la versification provençale. Mais cette circonstance involontaire tourna au profit de la littérature italienne. Les finales ne rimant pas en couplets chez la plupart des auteurs du Midi de la France, mais s'entrelaçant en combinaisons variées, leurs imitateurs peuvent pratiquer l'enjambement à leur aise et se mouvoir dans un cadre moins étroit que celui de leurs confrères de langue d'oïl. La rime, naturellement, suit les modifications de l'hendécasyllabe qu'elle termine et peut être, comme lui, ordinaire (piana), écourtée (tronca) ou glissante (sdrucciola), selon que le mot qui la forme est paroxyton, oxyton ou proparoxyton. Elle reçoit l'accent donné au vocable dans le langage courant. Toutefois, s'il y a conflit possible entre l'accentuation usuelle et le frappé métrique, et le cas se présente surtout chez les écrivains du moyen-âge, c'est ce dernier qui doit l'emporter. Ainsi Dante avance l'accent constant de « *Commédia* » pour écrire :

Che la mia Comme*día* cantar non cura.

Pareillement, à la fin du vers, s'il se rencontre de petits termes dont la prononciation trop distincte ne permettrait pas l'homophonie voulue, les premiers poètes leur enlèvent un accent secondaire. On voit en effet chez Dante :

E più d'un mezzo di traverso nón ci ha
Inferno XXX, 87.

au lieu de *nón ci há*, à cause des rimes *óncia* et *scóncia* et dans Arioste :

Che della vita e de' begli occhi avér de....

à cause de la rime *pérde*. Démonstration subsidiaire, mais réelle, du principe qu'en versification romane l'accentuation est subordonnée aux nécessités du syllabisme (1).

Du moment que l'accent tonique joue un rôle secondaire dans la constitution d'un « verso maggiore » il est intéressant de se demander dans quelles limites il est soumis au caprice du poète.

(1) D'ailleurs le nom même des vers et la définition des théoriciens (à commencer par Dante dans son traité De Vulgari Eloquio, II, ch. 5) reposent sur la numération des syllabes.

Deux choses seulement restent certaines, — et elles ressortent presque nécessairement de ce que la dernière syllabe doit être tonique et de ce que l'accent intérieur porte le plus souvent sur une syllabe paire — c'est que le rythme dans son ensemble est ïambique et que l'hendécasyllabe ne saurait, en aucun cas, être tout entier composé de trochées accentuels. D'autre part la mobilité des césures entraîne avec elle d'assez profondes modifications et ce qui n'était guère qu'une licence en provençal devient légitime et usuel en italien. Le trochée au commencement de la mesure et après la coupe principale est, cela va sans dire, d'une extrême fréquence (1), ce qui n'a pas besoin d'être prouvé par des exemples. Mais le double trochée à la même place, loin d'être rare, surtout en tête du vers, est d'un usage courant chez un poète aussi correct que Tasse, p. ex. :

Hái di stélle immortali | áurea corona
Ger Lib. I. 12.

Après la césure, il est également employé par Dante et par Pétrarque, p. ex. :

Ánche di qua | nuóva schiéra s'aduna. —
Inf. III. 120.

tandis que leurs successeurs s'en montrent bien moins prodigues. Enfin il arrive, dans un très petit nombre de cas, qu'avec le double trochée initial il y ait, mais après une coupe à une place paire, un troisième trochée suivant la césure ou bien, avec un trochée initial, un double trochée après la césure (2). C'est la plus grande licence que se permette l'hendécasyllabe sous le rapport de l'accentuation. Il convient de noter combien elle est rare et de remarquer que le rythme traditionnel est maintenu par la césure après la quatrième ou la sixième syllabe tonique et par la chute régulière du vers. Nous sommes donc autorisés à dire que le mouvement général du mètre est ïambique, qu'il compte parfois plus de cinq accents, mais jamais, si l'on ajoute les accents secondaires

(1) Sur les 24 premiers vers de la Jérusalem Délivrée, 9 commencent par un trochée rythmique.

(2) Voir les exemples précédents. On sait que le double trochée n'admet pas de césure immédiatement après lui, pour que le mouvement ascendant ne soit pas contrarié pendant un hémistiche entier.

aux autres, moins de cinq, qu'il admet facilement deux trochées rythmiques, mais rarement trois, et qu'il n'en réunit pas plus de deux de suite.

Aux libertés plus grandes du vers italien dans le domaine de l'accentuation s'ajoute la souplesse métrique qui résulte des multiples élisions et de la contraction des voyelles. La contraction se produit toujours à l'intérieur des mots quand la syllabe ne porte pas l'accent tonique (1) (par exemple : *giungéndo*).

Dans une terminaison elle a lieu, nous l'avons vu, au milieu du vers, ainsi :

Non dovei tu i figliuoi porre a tal croce

de même que dans les vocables composés de deux voyelles, comme *io* ; mais à la fin de l'hendécasyllabe il y a diérèse (*mi-o, obbli-o, altru-i*) (2). Il faut que le poète y mette une intention pour qu'à un autre endroit les deux voyelles soient séparées, par exemple dans ce vers de Dante :

Vid'i-o scritte al sommo d'una porta. — Inf. III. 11.

L'on peut dire que d'une façon générale, sauf à la rime, les voyelles italiennes tendent à se fondre l'une dans l'autre, même quand il y en a plus de deux. La règle des élisions est à peu près semblable. Elles sont toujours admises entre voyelles atones, mais, à la différence des élisions françaises et sauf dans le cas des articles ou de sons absolument pareils, elles ne suppriment pas la première voyelle ; elles laissent entendre l'une et l'autre tout en ne formant qu'une syllabe unique, ainsi :

E de vostri avi illustri il ceppo vecchio.

On peut de la sorte réunir en une seule émission de voix jusqu'à quatre ou cinq voyelles appartenant à trois mots différents. par exemple :

Per fare al re Marsiglio e al re Agramante,

mais l'abus du procédé, grâce auquel le vers peut comporter jus-

(1) Il convient d'excepter les rencontres de voyelles désagréables à l'oreille comme dans *Abra/am, sa/etta* où la contraction ne doit pas avoir lieu.

(2) A plus forte raison l'élision est-elle interdite d'un vers au suivant.

qu'à dix-huit syllabes, amène parfois de la dureté, comme dans cet exemple de Pétrarque :

Rende agli occhi, agli orecchi il proprio obietto.

Quant à l'aphérèse ou suppression d'une voyelle initiale par l'élision, elle est beaucoup moins fréquente et se restreint ordinairement à la voyelle *i* dans une syllabe atone, par exemple :

Negletto ad arte e 'nnanellato ed vito,

si l'on excepte la crase *là 've*, pour *là ove* qui appartient au langage courant.

Tel est l'usage des meilleurs poètes quand il s'agit de voyelles sans accent. Mais il est des cas, assez rares chez les grands auteurs, où l'une des deux est tonique. Ici Dante préfère l'hiatus ou élide la voyelle atone :

Quivi è la sua città e l'alto seggio,

tandis que Pétrarque se permet même l'élision d'une tonique dans ce vers :

Se già è gran tempo fastidita e lassa.

L'effet est encore plus fâcheux avec un des accents principaux du vers, par exemple :

Le tue bellezze a suoi usati soggiorni. — Pétrarque.

ou s'il résulte une discordance de sons comme dans

Là ond'io passava sol per mio destino. — Pétrarque.

Il est alors plus sage, si l'on en juge par la pratique habituelle des auteurs, d'éviter ces assemblages de mots ou de conserver l'hiatus. N'oublions pas, d'ailleurs, que la langue et l'usage accordent pour l'élision et la contraction une certaine latitude aux poètes. C'est ainsi que deux voyelles à l'intérieur d'un mot peuvent être fondues en une diphtongue ou non, si l'accent porte sur la première. Tandis que Dante adopte la diérèse dans ce vers :

Quand E-olo Scirocco fuor disciogle,

Pétrarque fait le contraire dans cet autre :

Eolo a Nettuno ed a Giunon turbata.

Et l'écrivain reste seul juge, dans bon nombre de cas, du traitement qu'il doit accorder aux voyelles qui se rencontrent.

A ce point de vue, il est intéressant de noter l'évolution du vers italien en ce qui concerne l'hiatus. Elle suit à peu près les mêmes phases qu'en français. Comme de ce côté des Alpes les premiers versificateurs s'inquiètent fort peu du choc des voyelles entre deux vocables et encore moins à l'intérieur des mots. Chez Dante la chose est fréquente, et Tasse, dans son traité *Del Poema Heroico* (livre V), remarque que la Divine Comédie y prend, malgré quelque rudesse de style, un certain air de grandeur et de gravité. Il cite à l'appui quatre vers où la brusque rencontre des sons ouverts produit un effet puissant :

Poi è Cleopatras lussuriosa
Là onde il carro già era sparito
Vid' ïo scritte al sommo d'una porta
Nel ciel che più della [sua luce prende
Fu ïo...

Déjà chez Pétrarque les hiatus proprement dits sont moins fréquents mais, nous le savons, il n'évite pas certaines élisions trop dures, telles que *là onde, e così avvien, dí e notte*, etc. Arioste occupe à peu près la même position que Pétrarque sous ce rapport. Mais avec Tasse — et malgré les éloges qu'il accorde à la facture majestueuse de l'hendécasyllabe de Dante — nous touchons à l'ère de suprême régularité et de parfaite harmonie de la versification italienne. Chez lui deux voyelles accentuées (*così alto, tentó ella)* se trouvent rarement en présence mais ne doivent pas s'élider. Il ne consent à fondre ensemble que des syllabes atones. Toutefois, loin de multiplier les hiatus, il les évite à ce point qu'on en trouve à peine une trentaine d'exemples frappants dans l'ensemble de sa Jérusalem Délivrée. Ainsi l'on passe de la Divine Comédie, où les voyelles atones ou toniques se heurtent souvent librement, aux épopées suivantes, où l'élision devient la règle, tant que la présence d'un accent fort ne la rend pas déplaisante. Dans la poésie moderne l'évolution se poursuit. Sans que l'on proscrive directement l'hiatus, l'on en trouve peu d'exemples chez Alfieri, Metastasio, Manzoni et Leopardi, tandis que la fusion

des voyelles, devenue de règle entre syllabes atones, s'étend à tous les cas où l'euphonie s'en accommode.

La facilité merveilleuse de contracter et d'unir les mots à volonté les uns aux autres, est encore renforcée par l'usage de la langue poétique, souple entre toutes quand il lui faut se plier aux exigences de la versification. L'accent tonique, on le sait, se soumet chez les auteurs du moyen-âge aux nécessités de la scansion à l'intérieur de la mesure (p. ex. quand Dante fait prononcer *Commedía* pour *Commédia*) et vers la fin du mètre, quand il transforme *úmile* en *umíle* et *soddisfarà* en *soddisfára* (1). Le même besoin d'assurer la rime amène un changement de la finale dans *chiudessi* pour *chiudesse* (Inf. IX, 60) et *membre* pour *membra* (Inf. XXIX, 51). Les noms propres naturellement sont également modifiés comme *Nestórre*, *Annibálle*, où l'allongement atténue la violence faite à l'accentuation, et l'on trouve *Ipocráte* pour *Ipócrate* dans le vers :

Di quel sommo Ipocráte che natura.

D'ailleurs pareilles licences ne s'expliquent qu'au début de la littérature et les écrivains modernes ne peuvent se les permettre que dans les cas où l'exemple du maître les y autorise. Mais il est d'autres libertés laissées au plus novice des versificateurs et que nous allons énumérer. Elles expliquent pourquoi l'Italie a été de tout temps la terre privilégiée des improvisateurs, grâce à l'aisance avec laquelle on dispose les éléments du vers suivant les exigences du rythme. On peut en effet à son gré donner quatre terminaisons et trois dimensions au même mot, soit *amárono*, *amáron*, *amáro* et *amár*, le traitant ainsi tour à tour comme un proparoxyton, un paroxyton ou un oxyton et cela sans faire aucunement violence à la langue. C'est que le poète a le droit de raccourcir ses vocables. Il rejette la finale et écrit *mé* pour *méglio*, *é* pour *egli*, *immago* pour *immagine* (2). Par apocope il substitue *rena* à *arena*, *dificio* à *edificio* (3), *tondo* à *rotondo*. Il ne lui est pas moins facile de les allonger, le cas échéant, par

(1) Voyez le vers : « A la dimanda tua non soddisfára. »

(2) Dans Tasse on voit : Amico, hai vinto, io ti perdon, perdona.

(3) Cf. : « Veder mi parve un tal dificio allora » et « (Es) Sendo lo spirto già da lei diviso ».

l'addition d'une syllabe, d'où *díe* pour *dí*, *suso* pour *su*, *giuso* pour *giù*, *veritade* pour *verità* ; par l'adjonction d'un préfixe, d'où *imperchè* pour *perchè* et dans Dante, au lieu de *traversando* :

Attraversando senza altro sermone ;

par l'insertion, au milieu d'un mot, d'une syllabe supplémentaire, telle que *e* dans *naturalemente* à la place de *naturalmente* et dans la Divine Comédie :

Similemente il mal seme d'Adamo

à la place de *similmente*. Enfin il lui est loisible de contracter un polysyllabe par l'omission d'une atone suivant l'accent principal, comme dans *spirto* pour *spirito*, *medesmo* pour *medesimo* ou *negghienza* pour *negligenza*, par exemple :

Come l'uom per negghienza a star si pone. Dante.

et, si l'on veut, la métathèse d'une liquide et d'une autre consonne n'offre pas de difficulté, par exemple, dans *drento* mis pour *dentro*, *drieto* pour *dietro* ou *strupo* pour *stupro* dans :

Fe la vendetta del superbo strupo. — Dante.

La Divine Comédie présente même certaines contractions hardies nécessitées par les besoins de la rime, lorsque *s'appoja* remplace *s'appoggia* et *orranza onoranza* à la fin des vers :

« Ch'é tramortendo dovunque s'appoja » et
« Questi chi son c'hanno cotanta orranza. »

Enfin l'auteur pourra séparer un mot composé en ses parties composantes dont la seconde formera rejet au début d'un nouvel hendécasyllabe. C'est ainsi que Dante écrit :

Cosi quelle carole, differente-
mente danzando (Par. XXIV, 16).

et de son côté Arioste :

Fece la donna di sua man le sopra-
vesti a cui l'arme converrian più fine.
(Orl. Fur. XLI, 32.)

Il est incontestable qu'au point de vue de la souplesse de la langue les Italiens n'ont rien à désirer.

L'origine de ces facilités remarquables accordées au-delà des Alpes se trouve dans la nature toute lyrique de l'hendécasyllabe emprunté aux Provençaux. Ce caractère est encore confirmé par les formes poétiques qu'il revêt au Moyen-Age dans tous les genres littéraires. Au lieu d'être composées en laisses assonancées, comme les chansons de geste, ou en couplets réguliers, les grandes épopées de Dante, d'Arioste et de Tasse sont soumises à la loi des strophes. La Divine Comédie se présente en tercets dont le premier et le troisième vers riment avec le second de la stance précédente. Le Roland Furieux et la Jérusalem Délivrée emploient des combinaisons plus complexes, qui facilitent les enjambements et le développement de périodes oratoires, mais qui n'en rappellent pas moins les procédés du lyrisme plutôt que ceux de la muse épique. Toutes les œuvres importantes de la même époque sont également distribuées en stances variées. Les plus connues sont entièrement en hendécasyllabes : telles sont les *sonnets* de Pétrarque et l'*ottava rima* d'Arioste et de Tasse. Plus tard on remarque des mélanges de mètres divers, comme dans la tençon de Ciullo d'Alcamo, où chaque strophe en vers de quatorze syllabes (1) se termine par deux vers de onze et dans les pièces de Trissino unissant les vers de sept syllabes à l'hendécasyllabe. Ici encore, avec les modifications qu'amène la nature paroxytonique de la langue italienne, la loi de M. Quicherat se vérifie et les vers impairs sont ceux qui s'allient de préférence. Si l'emploi d'une même mesure syllabique dans le même ouvrage est de règle en Italie au début de la première période littéraire (et ceci s'accorde bien avec la tradition française et provençale pour les œuvres de longue haleine), ni les tirades monorimes, ni le chant alternatif des couplets ne purent s'y acclimater.

Toutefois, ce fut dans la péninsule, et sous la forme hendécasyllabique, que le vers blanc ou non rimé fit sa première apparition chez les peuples romans (2). Il faut y voir un des résultats les plus

(1) Ce vers, le plus long qui soit resté en usage chez les Italiens, le *martelliano*, n'est en réalité, comme le remarque un métricien, que la réunion tout artificielle de deux *settenari* écrits à la suite l'un de l'autre.

(2) Quelques vers isolés sans rime se rencontrent en vieux français et en

importants de la Renaissance italienne au XVIe siècle, une imitation directe des modèles latins. L'essai en fut d'abord tenté au théâtre avec la Sophonisbe de Trissino, tragédie classique donnée en 1515 (1). Un ami du novateur, Rucellai, suivit son exemple dans un poème didactique, *Api*, publié avant 1525, où il reconnaît qu'il se décide à écrire

Con verso Etrusco dalle rime sciolto. — Api, v. 25,

ce qui attacha au mètre nouveau le nom de *versi sciolti*. Alemanni produisit ensuite son livre, intitulé *Coltivazione*, où l'on remarque précisément la rigueur métrique et la coupe uniforme qui caractérisent presque toujours l'effort primitif pour rejeter un lien traditionnel. Les Comédies d'Arioste (2) ajoutèrent plus de souplesse au vers blanc pendant que de leur côté Tolomei et Bernardo Tasso inventaient pour la pastorale un rythme moins libre que le précédent, mais moins rigoureux que l'alternance un peu monotone des *terze rime*. Le succès couronna la tentative faite pour imiter les anciens en se débarrassant des homophonies finales. Mais ce succès n'était possible jusqu'alors qu'en Italie. Non seulement les écrivains, en effet, y ressentaient plus qu'ailleurs l'influence de l'antiquité grecque et romaine, mais la langue, plus fortement accentuée que le français, permettait également de rendre sensible par la coupe seule et la tonique finale la chute de chaque hendécasyllabe. L'accentuation et le syllabisme se prêtaient ainsi main forte pour aboutir à la création d'un rythme vraiment libre.

Nous pouvons maintenant résumer en traits rapides la carrière du « verso maggiore ». Arrivé de Provence où la poésie lyrique avait commencé à le dégager de l'obligation de la césure fixe et de la laisse monorime, mais en l'incorporant à la strophe, il devient, grâce aux épopées de Dante, d'Arioste et de Tasse, le mètre le plus important, comme il était déjà le plus long, de la

provençal. En italien, on remarque chez le contemporain de Dante, Barberini, une série de vers non rimés, mais c'est la Renaissance qui provoque le premier *poème* entier en vers blancs.

(1) Il écrivit aussi en vers blancs une épopée, *L'Italia liberata dai Goti*.

(2) Notons encore dans ce mètre *Le sette Giornate* de T. Tasso, l'*Aminta* et le *Pastor Fido*.

versification italienne (1). A ses débuts, il montre encore une tendance à la régularité primitive en respectant la coupe traditionnelle après la quatrième ou la sixième syllabe et en n'usant que relativement peu de la faculté d'enjamber. En même temps il admettait l'hiatus partout et ne permettait l'élision qu'entre voyelles atones. Bientôt il ne se contenta pas de la suppression, due à son origine provençale et lyrique, de la syllabe surnuméraire à l'hémistiche, mais tendit à supprimer l'hémistiche lui-même par la fusion toujours plus complète des deux moitiés du mètre, par l'atténuation de la coupe, réduite à une pause plus rythmique que marquée par la syntaxe, et par de nombreux enjambements. C'est alors que l'élision s'étend à des syllabes portant l'accent et que le poète cherche à éviter l'hiatus. Alors aussi naît l'usage d'appuyer l'hendécasyllabe sur trois fortes toniques et d'admettre jusqu'à trois trochées accentuels au besoin, pourvu qu'il n'y en eût pas plus de deux ensemble. Et maintenant il est de règle que deux atones s'élident toujours et que l'hiatus, sans être formellement proscrit, constitue une faute contre l'harmonie. Les atones, encore un peu monotones dans l'œuvre de Dante, se multiplient et s'allongent avec des entrecroisements de rimes imprévus, et le *verso maggiore* se marie à des mesures de longueur variée. Enfin sous l'impulsion nouvelle donnée aux études par la Renaissance, un admirateur des anciens, au début du XVIe siècle, affranchit l'hendécasyllabe du joug séculaire de l'homophonie finale. Le vers blanc est né, et s'adapte à la scène timidement d'abord, avec un ressouvenir de la régularité d'autrefois ; puis il se développe au théâtre pour gagner successivement les autres genres poétiques qui ne ressortissent pas de la lyre et se prêter aux plus hautes envolées de la fantaisie créatrice. L'hendécasyllabe conquiert ainsi pas à pas la première place dans la métrique de la péninsule en accroissant les ressources cachées qu'il devait à son origine.

Ce prodigieux essor du « verso maggiore » est aussi le point culminant de l'histoire du décasyllabe chez les peuples romans. Tel que nous l'avons vu à ses débuts en langue d'oïl et en provençal, il s'était dégagé de la division du mètre en pieds, mais conservait l'hémistiche comme plus petite unité. Par là même

(1) Dante disait déjà (De Vulgari Eloquio II, cap. 5) : « Nullum adhuc invenimus carmen in sillabicando endecasillabum transcendisse ».

l'hémistiche comportait une atone facultative non comptée et exigeait un accent terminal marqué et une forte coupe due à un arrêt de la phrase. Ces conditions dominent la versification française. Le provençal les subit encore, mais tend à mélanger les césures et à affaiblir la coupure médiane qui se ramène à une tonique suivie d'une pause légère. Avec l'hendécasyllabe italien l'évolution ébauchée s'achève. La syllabe surnuméraire a disparu sans retour, le premier hémistiche empiète sans cesse sur le second, la pause est de plus en plus une séparation rythmique — l'unité métrique n'est plus ni le pied, ni l'hémistiche, mais la mesure tout entière. Par compensation, pourrait-on dire, l'élément accentuel se développe. Le vers a besoin, dans une langue aussi sonore que l'italien, de trois accents forts, alors que deux suffisaient dans les chansons de geste, et, forts et faibles compris, il s'accommode d'un minimum de cinq syllabes toniques. La disposition de ces dernières varie à l'infini, pourvu que les deux places traditionnelles (la dixième étant de rigueur) soient respectées, mais le mouvement ascendant prédomine. Désormais l'accentuation énergique et le nombre fixe de syllabes suffisent à assurer le rythme du vers qui peut maintenant se passer de la rime. L'hendécasyllabe a pour principes stables ses cinq toniques et ses cinq atones, groupées de préférence en ïambes accentuels et pour éléments variables la coupe changeante, l'enjambement et le mélange des accents forts et faibles. L'unité métrique est bien l'ensemble des syllabes qui composent la mesure, mais, par un curieux retour aux origines lointaines, il y a comme une création nouvelle d'unités plus petites sous forme d'ïambes et de trochées rythmiques. Les procédés de la versification romane semblent devoir se rencontrer avec ceux de la versification germanique (1).

(1) Cf. p. ex. à des pentamètres ïambiques allemands les *endecasillabi* suivants : « Nel mezzo del camin di nostra vita. »
« Per vendicar la morte di Trojano. »

CHAPITRE IV

LE DÉCASYLLABE ROMAN EN ANGLETERRE. CHAUCER ET SES IMITATEURS. LE VERS BLANC ET SON DÉVELOPPEMENT. L'ÉCOLE CLASSIQUE ET L'ÉCOLE ROMANTIQUE.

Le décasyllabe roman se montre dans la littérature anglaise plus d'un siècle après son apparition en Italie. Le Dr J. Schipper en signale deux exemples dès la première moitié du XIVe siècle, mais au cours de poèmes où d'autres mètres dominent (1). En réalité, il ne fut employé que bien plus tard pour une composition un peu longue, et ce fut Chaucer qui l'introduisit vers 1370-72 dans sa *Compleynte to Pitee*. On a étudié avec soin la question des modèles qu'il avait pu suivre et elle semble résolue d'une façon certaine. C'est à son contemporain Guillaume de Machault que le poète a emprunté les couplets à rimes plates, ainsi que la stance de sept vers sur trois rimes, comme l'ont établi M. Sandras et M. Skeat. D'autre part, M. Motheré a complété la démonstration en faisant voir que Chaucer a dû lui prendre le décasyllabe même, puisque celui-ci présente des caractères tout semblables chez l'un et chez l'autre (2). S'il a subi également l'influence italienne, à la suite de ses voyages sur le continent en 1372-73 et en 1378-79, cela n'enlève rien, nous le savons, à la structure et à l'origine françaises de sa mesure préférée.

Mais le décasyllabe roman, en traversant la Manche, ne devait

(1) Voir J. Schipper, Englische Metrik, 1881, vol. I, p. 436-42.

(2) J. Motheré, Les Théories du vers héroïque anglais, 1886, p. 18-35.

pas, comme en pays latins, trouver place nette devant lui. La littérature qui l'accueillait possédait depuis longtemps une versification traditionnelle dont il aurait à triompher et que nous avons intérêt à examiner de plus près pour savoir sur quels points ils divergent et par quels côtés ils arrivèrent à se rejoindre. L'ancien vers anglais, qui parut revenir en honneur précisément pendant le XIVe siècle, était le vieux vers germanique allitératif partagé en deux hémistiches dont chacun contenait quatre accents et un nombre indéterminé d'atones. Les accents étaient de deux sortes : celui que l'on peut appeler le ton principal (der Hauptton, en allemand) et qui portait sur la partie la plus importante du vocable et celui qu'on peut appeler le ton secondaire (der Nebenton) et qui porte sur une partie moins essentielle ou sur une terminaison (1). Prenons un exemple en allemand, où la distinction existe encore. Dans le mot composé *Der Häusvăter*, le ton principal est sur le premier composant *Haus*, qui se fait plus fortement entendre, et le ton secondaire sur le commencement du second composant *Văter*, en sorte que l'ensemble des deux constitue une cascade accentuelle allant du plus intense au relativement atone. Il en était de même en anglais au moyen-âge comme le prouve, entre autres choses, la présence à la rime chez Chaucer de *líving : nŏthíng* ou de *doŭghtrén : chĭldrén*. Mais avec le temps ces accents contigus s'atténuèrent, ou plutôt ils prirent une valeur sensiblement égale au point que dans les termes en question l'accentuation devint flottante et dépendit du rythme et du sens de la phrase.

Les conséquences de cette évolution ne tardèrent pas à se faire voir. A l'époque même de Chaucer le sentiment de l'ancienne mesure germanique avait plus ou moins disparu et maint lecteur n'y retrouvait que quatre ou cinq toniques au lieu de huit. De là une confusion inextricable de la versification pendant ce XIVe siècle dans les genres proprement populaires, tels que les moralités et les mystères (2). Mais le fait de reconnaître un vers de cinq accents

(1) Nous préférons ces expressions à celles d'accent principal et d'accent secondaire réservés au phénomène du rythme naturel binaire que M. G. Paris a mis en lumière dans toutes les langues à base accentuelle. En anglais et en allemand le principe de l'alternance des accents toniques conserve d'ailleurs sa valeur.

(2) Voir à ce sujet l'article de M. A. Schroer sur « A Comedy concerning the Lawes » de John Bale dans l'Anglia, vol. V, fascic. 1. Nous lui sommes redevables d'une partie des idées exprimées ici.

et coupé en deux hémistiches devait préparer la voie au décasyllabe roman qui présentait une coupe pareille et qui tendait à ce schéma accentuel. Il y a là sans doute une explication plausible de sa popularité dès le premier jour. D'autre part l'habitude d'employer des vocables neutres sous le rapport de l'accentuation ou *communs*, pour emprunter une désignation commode à la métrique quantitative, se répandit en Angleterre et fut, nous aurons assez souvent l'occasion de le constater, d'un grand secours pour les poètes. Seuls les vocables servant de finales et par suite frappés par le temps le plus fort du rythme, durent faire coïncider l'ictus et l'accent logique, c'est-à-dire que les rimes de désinences furent bientôt supprimées. Mais l'égale intensité, ou ce que M. Sweet nomme « perfectly level stress », persista dans les composés et les verbes, surtout dans ceux formés de deux syllabes (1).

Il y avait donc, même chez le peuple anglais, — pour ne pas parler des écrivains habitués au dialecte normand et à la littérature des chansons de geste et du cycle d'Arthur — des affinités naturelles qui devaient favoriser l'introduction du mètre nouveau. C'est à elles sans doute que le décasyllabe de Chaucer est redevable de sa régularité rythmique. Sous sa première forme, au dire du professeur B. Ten Brink qui en a fait une étude approfondie, soit avant le voyage du poète en Italie, il rappelle son prototype français par la rigueur de la coupe à la quatrième syllabe et par le petit nombre des enjambements, mais il est également marqué par un minimum de cinq toniques. Le voyage à l'étranger, la lecture des œuvres de Dante et de Boccace et peut-être la fréquentation de Pétrarque, qu'il aurait rencontré à Padoue vers 1373, décidèrent Chaucer à s'accorder plus de liberté.

Dans ses écrits ultérieurs, où il n'emploie plus que le distique héroïque (à l'exception de *The Hous of Fame* et du récit de *Sire Thopas* dans les Contes de Cantorbéry), le décasyllabe, modifié par l'influence italienne, comporte des coupes variées à l'infini et partant l'empiètement du premier hémistiche sur le second, des césures moins tranchées et des rejets plus fréquents, mais un

(1) L'égalité ou l'indifférence accentuelle ne se présente pas dans les (vrais) polysyllabes en raison du rythme binaire spontané des langues modernes.

mouvement ïambique plus constant qu'on ne le remarque à cette époque en Italie (1). Par contre, la faute métrique à laquelle les contemporains du poète étaient le plus portés, bien que lui-même, selon le critique déjà cité, ait su l'éviter (2), consistait à admettre en tête du vers la suppression d'une atone. C'est la première fois, dans l'histoire du décasyllabe, que nous trouvons une dérogation, si minime soit-elle, à la loi des dix syllabes comptées, mais l'infraction s'explique par les habitudes de la versification germanique, où seuls les accents ont de l'importance. Au reste, les meilleurs écrivains se gardent bien de violer le principe fondamental du mètre roman. Chez eux, le vers boiteux de neuf syllabes est une véritable exception qu'il faut attribuer à une négligence inaperçue. De plus, ils ne se permettent guère davantage de dépasser le chiffre traditionnel. Chaucer même, s'il s'accorde volontiers la rime féminine, s'interdit, suivant M. Ten Brink, et peut-être à l'exemple des Italiens, l'atone surnuméraire à la césure (3). Mais comme ses maîtres, pour arriver à ce syllabisme rigoureux, il use librement des crases et des élisions. C'est bien ce qui a pu donner le change sur sa méticuleuse régularité et pour la reconnaître il faut se reporter à la prononciation de son époque.

Sans entrer dans des détails, exposés avec toute la compétence voulue par l'auteur du livre signalé plus haut, il nous suffira de rappeler que chez lui deux atones se fondent facilement l'une dans l'autre, que les terminaisons *-we*, *-ie*, *-le* s'élident et que les finales *-er*, *-el*, subissant une métathèse dans le langage courant d'alors, s'effacent devant une voyelle initiale, en sorte que *fader of*, *candel at*, et autres combinaisons analogues, se ramènent à deux syllabes (4). Par une heureuse combinaison des principes de l'ancienne et de la nouvelle versification anglaise, Chaucer donne donc à son nouveau mètre un syllabisme strictement observé et le plus souvent cinq accents toniques (5).

Les différentes tendances notées plus haut se développent

(1) B. Ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst, 1884, p. 182.
(2) B. Ten Brink, op. cit., p. 175-77,
(3) B. Ten Brink, op. cit., p. 175-76.
(4) B. Ten Brink, op. cit., p. 153-54.
(5) Mais l'accentuation n'a pas chez lui l'importance du syllabisme. C'est ce que prouve l'existence dans son œuvre de décasyllabes n'ayant que quatre toniques. — Voir B. Ten Brink, op. cit , p. 183.

librement pendant quelque temps encore. Jusque vers le milieu du XVIe siècle le drame, plus conservateur sous ce rapport que les autres genres littéraires, présente à côté du décasyllabe emprunté au dehors des passages écrits en *doggerel rhyme*, c'est-à-dire dépendant entièrement de l'accent. Cependant il s'établit bientôt entre les deux, en vertu de la division du travail, une distinction pareille à celle qui existe en France, dans les mystères en langue mixte ou en mètres divers, entre le provençal et le français, le vers héroïque et l'octosyllabe. Les endroits proprement tragiques sont réservés à l'emploi du décasyllabe, les scènes plutôt comiques ou remplies par des personnages vulgaires se contentent du rythme accentuel. Cette répartition curieuse, et que justifient la familiarité du public avec l'une et l'autre mesure et l'analogie croissante entre elles, se remarque même à l'époque de la reine Elizabeth, par exemple dans la pièce de Lily *The Woman in the Moon* et dans certaines œuvres de Shakespeare (1). C'est au théâtre que se maintient le plus longtemps, bien qu'amoindrie, la métrique d'autrefois.

Quant à l'innovation de Chaucer elle se propage dans deux directions divergentes, suivant qu'elle subit l'influence française ou italienne. Une première école s'inspire entièrement des bardes de langue d'oïl. Elle s'attache comme Gower, dont les poèmes octosyllabiques en français et en anglais, montrent assez les affinités artistiques, à une régularité quelque peu monotone, à la césure fixe et à l'emploi fréquent du couplet rimé. Ces principes sont appliqués, avec le soin minutieux des imitateurs, par la littérature naissante du royaume d'Ecosse. Jacques Ier, que sa longue captivité à Londres avait probablement mis au courant du mouvement des lettres dans cette ville, l'y acclimata ainsi que William Dunbar et que l'auteur connu sous le nom de Henry the Minstrel ou Blind Harry. On est frappé en les lisant de l'unifor-

(1) C'est le déclin du *doggerel rhyme* que regrette G. Gascoigne quand il signale dans sa métrique anglaise (1575) la disparition graduelle de mesures caractérisées par ces vers (d'ailleurs décasyllabiques) :

« No wight in this world, that wealth can attayne
Unless he beleve that all is but vayne. »

Cf. des exemples tout semblables chez Shakespeare, Comedy of Errors ac. III, sc. I.

mité du rythme qu'aucune coupe hardie ne vient varier (1), où le vers, et même le plus souvent l'hémistiche, est marqué par un repos de la voix, où les finales sont encore en grande majorité masculines. Nous avons affaire ici à des novices dont l'art est maladroit et que l'exemple des Contes de Cantorbéry n'a pu décider à rompre les liens de la tradition. C'est à peine si John Lydgate, inféodé au même système de versification (2), parvient à donner au décasyllabe, conçu d'après des règles si étroites, quelque souplesse et quelque harmonie par l'heureux choix de ses mots et en se permettant un fort petit nombre d'enjambements. Le XVIe siècle continue d'abord les errements de ses prédécesseurs. Sir Thomas Wyatt et son ami le comte de Surrey, ainsi que la plupart des collaborateurs du *Tottel's Miscellany* (1557), se font une idée toute pareille du décasyllabe, et G. Gascoigne résume simplement leur théorie quand il dit de la césure : « In a verse of tenne (sillables) it will be best placed at the end of the first foure sillables (3) ». Il faudra plus d'audace et moins de respect du passé pour rendre à ce vers toute sa valeur.

Au reste une seconde école, peu nombreuse, il est vrai, et bien plus timide que le maître, prenait modèle sur Chaucer et sinspirait des poèmes de l'Italie. C'est un des premiers disciples de celui-ci, Thomas Occleve, qui en est le chef au XVe siècle. Chez lui, malgré un retour offensif, de temps à autre, des lois rigoureuses relatives à la coupe, la césure perd assez souvent son caractère strictement syntactique, elle change volontiers sa place traditionnelle et les deux hémistiches ont une tendance à se fondre l'un dans l'autre. Pendant une moitié du siècle suivant l'influence italienne se trahit à peine, même chez ceux qui, comme le comte de Surrey et Sir Thomas Wyatt, ont étudié de près la littérature de la Renaissance. Aucun des deux ne pratique l'enjambement, ne déplace la coupe régulière ou ne renonce de plein gré à l'oxyton final. L'un et l'autre pourtant, et c'est déjà significatif,

(1) Ceci est surtout vrai de *Blind Harry* qui observe la césure traditionnelle après la 4e syllabe comptée, tandis que Jacques Ier d'Écosse et plus tard William Dunbar se départissent un peu de cette rigueur.

(2) La preuve de sa dépendance vis-à-vis du décasyllabe français est le fait qu'il admet la césure épique.

(3) G. Gascoigne, Notes of instruccion in English verse, 1575, p. 38.

importent la forme poétique du sonnet. Chez George Sackville aussi un changement apparaît. Dans son *Mirrour for Magistrates*, la longueur des hémistiches varie, sans que, du reste, la distinction entre eux tende à s'effacer, et le sens de la phrase empiète facilement d'un vers sur le suivant. Les poèmes de Sir Philip Sidney rendent l'évolution encore plus sensible. Ici les strophes dominent et la liberté du mètre transalpin se reproduit en anglais. Mais c'est avec Edmund Spenser, ce grand admirateur de Chaucer, que l'élément italien triomphe. Comme autrefois les trécentistes, il invente pour son long récit allégorique une stance appropriée qui porte son nom. Huit décasyllabes, dont les césures varient à l'infini et que le mouvement oratoire de la période enchaîne les uns aux autres, se prolongent en un alexandrin sonore. Le rythme en est bien ïambique, mais il admet le trochée au début et après la coupe principale, à condition de conserver trois ïambes et cinq accents toniques. Le vers rimé de dix syllabes a donc gardé la régularité du vers de Chaucer, mais, plus conforme aux modèles italiques à la fin du XVIe siècle, il revêt un caractère lyrique et tend à se cristalliser sous forme de strophes.

C'est encore au cours de cette même période, mais d'une façon différente, que l'action littéraire de l'Italie se fit sentir chez les écrivains anglais. Vers la fin du règne d'Henri VIII, un jeune seigneur lettré, qui mourut décapité en 1547, Henry Howard, comte de Surrey, traduisit, à l'imitation de Trissino et de Rucellai, le second et le quatrième livre de l'Enéide en vers non rimés. Cette tentative, la première du genre que l'on connaisse en Angleterre, était bien une innovation puisque le titre de l'ouvrage porte la mention expresse : « translated into English and *drawn into a straunge metre* by Henry Earle of Surrey », ce qui constitue un aveu implicite du fait. Comme il était naturel dans un essai métrique, dont nul ne pouvait prévoir le succès, le décasyllabe blanc y est des plus réguliers et ressemble, moins l'homophonie finale, aux décasyllabes imités du français. La chute du vers est presque toujours masculine, la coupe suit généralement la quatrième syllabe comptée, parfois cependant la cinquième (atone), mais se trouve rarement après la sixième. La césure coïncide le plus souvent avec une ponctuation de la phrase et, sans doute par crainte de ne pas marquer suffisamment l'endroit

où se termine le rythme, la fin du vers correspond toujours à un arrêt du sens. Voici par exemple un court extrait du chant II :

By the calme seas come fletyng adders twaine,
Which plied towardes the shore (I lothe to tell)
With rered brest lift up aboue the seas;
Whoes bloody crestes aloft the waues were seen.

La seule licence grave que l'on puisse reprocher au poète est l'omission exceptionnelle d'une atone au début du vers, faute due, nous l'avons vu, aux habitudes de l'ancienne versification.

Mais par contre il évite avec soin un écueil fréquent chez les partisans de la nouvelle métrique et dont l'exemple de Chaucer aurait pu les garantir. Beaucoup d'entre eux ne reconnaissaient d'autre principe constitutif du décasyllabe anglais que la numération des syllabes. Pourvu qu'il y en eut dix, régulièrement coupées par la césure après la quatrième, ils croyaient être en règle avec leur art. C'est ainsi que raisonnait un des amis de Henry Howard, Sir Thomas Wyatt, dont la poésie choque parfois l'oreille, tant il y est peu tenu compte de l'accent des mots. Ses sonnets pèchent notamment sous ce rapport, ce qui les rapproche singulièrement de la prose, et son opinion que la position d'une syllabe, atone dans le langage courant, à la dernière place du vers, suffit pour lui conférer un accent tonique, produit des rimes déplorables, par exemple, *harbér, bannér, suffér*, ou *fleéth, appearéth* qui n'ont pas l'excuse des terminaisons pleines chez Chaucer (1). Ce fut l'honneur du comte de Surrey de comprendre qu'il fallait allier dans une langue germanique le principe accentuel à l'autre. Comme les Italiens il se contente donc de rares trochées rythmiques au début du décasyllabe, maintient toujours le mouvement général ascendant et donne aux mots leur accentuation naturelle. Par là il est l'un des fondateurs de la versification anglaise moderne.

Son exemple provoque presque aussitôt l'imitation. Dès 1557, dans le *Tottel's Miscellany*, la première en date des anthologies poétiques de l'autre côté de la Manche, l'on trouve deux pièces en vers blancs, *The Death of Zoroas* et *M. Tullius Ciceroes Death* (2),

(1) Nous en voyons la meilleure preuve dans l'absence de ces rimes chez les autres poètes du Tottel's Miscellany.

(2) Voir dans Prof. Arber's English Reprints, Tottel's Miscellany, p. 120-25 Il faut noter dans ces poèmes une certaine liberté de la césure et de l'enjambement.

par Nich. Grimoald. Mais l'événement le plus important à notre point de vue fut l'application du nouveau mètre au théâtre, dans la tragédie de *Gorboduc*, par Sackville et Norton. La représentation eut lieu, en janvier 1562, devant la reine et un public choisi, et le décasyllabe non rimé contribua au succès du premier drame régulier qu'ait eu la littérature anglaise (1). Il servit également un peu plus tard (1566) pour la *Jocaste* de Gascoigne et de Francis Kinwelmarshe. L'année suivante, George Turberville, à l'exemple du Comte de Surrey, mit en *blank verse* six épîtres d'Ovide. Enfin, George Gascoigne, en 1576, emploie pour la composition de sa satire, *The Steele Glas*, cette même innovation métrique dont il n'avait pas, chose curieuse, fait mention au cours de ses *Notes of instruccion in English verse* (1575). Elle était devenue populaire, on le remarquera, auprès des écrivains sans s'être conquis encore un domaine bien distinct.

Mais ce qui nous frappe, au sortir de cette période de préparation, c'est-à-dire vers 1580, c'est l'adaptation définitive du vers blanc au théâtre. Les raisons n'en sont pas bien connues. Il y a soit imitation d'un usage italien qui remontait à la première moitié du siècle, soit plutôt un effet de la réussite de *Gorboduc* et de *Jocaste* et mieux encore des facilités nouvelles offertes au dramaturge pour la tirade et le dialogue. Quoi qu'il en soit, c'est le mètre adopté par John Lyly pour la plus grande partie de *The Woman in the Moon* en 1584 et par George Peele cette même année pour les principaux monologues de son masque *The Arraignment of Paris*. Trois ans après, Robert Greene s'en sert pour certaines descriptions de son *Morando, the Tritameron of Love*. Et le 8 février 1587 Thomas Hughes fait jouer tout un drame en *blank verse* sous le titre de *The Misfortunes of Arthur*. Il y a là comme une insensible appropriation à la scène d'un moyen d'action nouveau. Toutefois, les auteurs dramatiques se contentent encore de supprimer purement et simplement la rime. Le décasyllabe évite l'enjambement et les finales féminines, marque fortement la césure par une interruption du sens et maintient une coupe monotone, bien que traditionnelle, après la quatrième syllabe comptée. Il faut qu'un génie vigoureux vienne secouer le joug de la régularité et apprenne aux poètes à tirer parti de leur instrument.

(1) Il en avait été de même en Italie pour la *Sophonisbe* de Trissino en 1515.

Le réformateur attendu fut Christopher Marlowe, dont Shakespeare s'inspira dans ses œuvres de jeunesse, et le drame de *Tamburlaine*, en 1589, fait époque dans l'histoire du théâtre anglais. L'on y trouve réunies toutes les libertés que nous avons pu constater isolément chez les écrivains précédents. La suppression de l'atone initiale y est assez rare mais il y en a quelques exemples, à en juger par le texte qui nous a été conservé. Les césures sont devenues variables, se plaçant le plus souvent après la quatrième ou la sixième syllabe, moins fréquemment après la seconde ou la troisième, et s'atténuant parfois au point de sembler absentes. Au commencement du vers le trochée rythmique abonde dans la pièce, il se rencontre aussi après la césure régulière. L'usage habile de l'enjambement permet, pour la première fois, de grouper une série de décasyllabes en une période poétique qui suit tous les mouvements de l'action et l'emploi d'assez nombreuses finales féminines fournit un nouvel élément de variété. Enfin Marlowe comprend que le vers blanc, si voisin de la prose, ne pourra se maintenir que par le prestige d'un style élevé et harmonieux. Il prodigue donc les mots sonores à voyelles pleines dont la cadence puissante flatte l'oreille du public dramatique. Ce fut ce qui attira le plus l'attention des contemporains et les railleries des dramaturges rivaux. Thomas Nash se moque de l'emphase croissante d'un vers blanc fanfaron (the swelling bombast of bragging blank verse) et de la vaste volubilité d'un décasyllabe ronflant (the spacious volubility of a drumming decasyllabon). Rob. Greene est plus personnel encore dans son allusion, quand il parle de ces mots qui remplissent l'oreille comme le bourdon de Bow Church, jetant un défi à Dieu pour le faire descendre du ciel avec cet athée de Tamerlan, ou se répandant en blasphèmes avec le prêtre du Soleil dans son délire (filling the ear like the fa-burden of Bowbell, daring God out of Heaven with that atheist Tamburlan, or blaspheming with the mad priest of the Sun). Ces diatribes constituent un hommage involontaire ; elles indiquent que le vers dramatique anglais est créé.

Il se développa avec Shakespeare et ses émules, mais nous insisterons surtout sur le décasyllabe shakespearien parce qu'il a été mieux étudié, qu'il montre un art plus délicat et nous permet, grâce à l'œuvre immense du maître, de suivre plus facilement son

évolution graduelle de la régularité des premières pièces à la liberté rythmique des dernières. Au début de sa carrière, par exemple dans *The Comedy of Errors* ou *The two Gentlemen of Verona*, le grand poète préfère la rime au vers blanc dont il n'use qu'avec circonspection et dont la facture quelque peu gauche et monotone, avec ses coupes souvent identiques et ses finales masculines, trahit l'auteur novice. Les drames de son âge mûr adoptent décidément le décasyllabe non rimé, la rime étant réservée, comme déjà chez Marlowe, pour indiquer la fin des scènes et des actes ; ils voient croître le nombre des césures épiques, de plus en plus fréquentes à partir de la composition de *Macbeth*, et celui des monosyllabes sans importance (ou *light endings*) à la chute du vers. On y trouve parfois, comme en Italie, deux atones non comptées après la dernière syllabe tonique ou même à la césure. Enfin, chose plus grave, puisqu'elle viole le principe essentiel du décasyllabe roman, on y découvre d'une part des mètres de neuf syllabes seulement, un arrêt de la phrase justifiant l'absence d'une atone suivant une coupe principale, et d'autre part, l'introduction d'alexandrins complets ou tronqués (1), surtout dans un dialogue rapide à répliques écourtées. Nous pourrions encore citer à titre d'irrégularités les interjections placées en dehors de la mesure, les tétrasyllabes isolés et l'usage de la prose soit pour les scènes tout à fait triviales, soit pour les endroits où l'acteur, en proie à la plus vive émotion, ne sait plus comment exprimer le sentiment qui l'oppresse. Bref Shakespeare, reprenant après Marlowe le vers blanc terne et monotone des premiers dramaturges anglais, aboutit à un mètre ondoyant et divers, capable par sa fluidité même de s'adapter à toutes les exigences de la scène.

Est-ce à dire, ainsi que le prétendent tant de métriciens modernes, qu'il n'observe d'autre règle que son oreille (2) et qu'il mélange au hasard de la passion les pieds rythmiques les plus

(1) Le Dr E. A. Abbott note ce qu'il appelle « the amphibious section » où deux interlocuteurs remplissent un hémistiche de six syllabes chacun qui se trouve complété par le même hexasyllabe.

(2) Voici l'opinion d'un critique anglais relativement modéré (R. Bridges, Milton's Prosody, etc. Oxford, 1894, p. 63) : « Shakespeare, whose early verse may be described as syllabic, gradually came to write a verse dependent on stress. »

divers, l'anapeste et le dactyle, l'ïambe et le trochée, le spondée et le pyrrhique dans son œuvre ? Nous ne le pensons pas. Les théories courantes à son époque et son emploi du vers blanc, surtout à ses débuts, s'y opposent. Prenons en effet les définitions données par tous ses contemporains. G. Gascoigne écrit (1575) : « In a verse of tenne (sillables) it (la césure) will be best placed at the end of the first foure sillables. » W. Webbe énumérant les vers dans son *Discours sur la poésie anglaise* (1586) déclare que « the first of them is of tenne sillables, or rather five feet in one verse. » Puttenham en 1589 dit aussi : « The meeter of tenne sillables is very stately and heroicall... thus,

I serve at ease and govern all with woe. » (1)

Nous avons remarqué plus haut que Th. Nash traite le mètre du *Tamburlaine* (1589) de : « drumming decasyllabon ». Un peu peu plus tard Sir Ph. Sidney, dans son *Apologie for Poetrie* (1595) résume mieux encore l'opinion de son temps en ces termes : « Of versifying there are two sorts, the one Auncient. the other Moderne : the Auncient marked the quantitie of each silable, and according to that, framed his verse : the Moderne, observing onely number (with some regard of the accent) », et Shakespeare semble du même avis, quand, dans sa pièce *As you like it* (ac. IV, sc. 1. v. 31-32) il salue comme un spécimen de vers blanc un décasyllabe irréprochable. Rien ne nous autorise donc à croire, avec M. Bridges, qu'il renonce peu à peu au principe du syllabisme pour adopter le principe de l'accentuation. Ce serait contraire à l'aveu implicite que nous venons de signaler et aux tendances mêmes du siècle d'Elisabeth. Mais il est probable que, comme W. Webbe et Sir Ph. Sidney, il reconnaissait l'importance de la position des accents et que, d'autre part, il a appliqué librement les facilités poétiques qu'il a trouvées chez ses rivaux et chez les Italiens (2).

N'oublions pas, du reste, et c'est une des grandes causes de divergences entre la critique anglaise moderne et ses adversaires,

(1) Voir J. Motheré, op. cit., p. 14.

(2) L'on rencontre dans le « verso maggiore » l'emploi de proparoxytons à la césure et à la fin du vers. Quant aux autres licences notées ci-dessus elles se voient également chez les contemporains du grand poète.

qu'il ne sert à rien de vouloir lire une œuvre dramatique du XVIe siècle avec la prononciation lente et délibérée que les classes instruites ont mise à la mode au XIXe. Sans reprendre une discussion admirablement conduite par M. Motheré (1), il convient de remarquer qu'une foule de contractions estimées vulgaires aujourd'hui, parce que les basses classes les ont conservées, étaient alors universellement admises. Le Dr Abbott les a étudiées en détail dans sa *Shakespearian Grammar*, §§ *462-73*, où il montre qu'elles se retrouvent, même en prose, dans les habitudes de l'impression et que, sans être toujours indiquées pour l'œil, elles sont imposées et voulues par les poètes. Il n'y a là du reste que l'application d'une loi fort ancienne de la langue anglaise qui supprime volontiers une atone contiguë à la tonique principale d'un polysyllabe (2) et qui fondait bon nombre d'enclitiques avec le mot suivant, comme *nill* pour *ne will*, *nas* pour *ne was* chez Chaucer et de nos jours *willy nilly*, en sorte que l'élision de *to enclose* en *t'enclose*, de *the upright* en *th'upright*, de *temple of* en *templ' of* et la crase de *to whom* en *t'whom* ou de *in the* en *i'th'* paraissaient absolument naturelles. Si l'on tient compte de ces indications, conformes de tout point aux usages des auteurs de la Renaissance anglaise, et de l'état souvent fautif dans lequel leurs textes nous sont parvenus (notamment en ce qui touche aux pièces de théâtre) l'on ramènera facilement la grande majorité des vers de Shakespeare au type normal du décasyllabe et les autres s'expliqueront par des licences poétiques bien connues. Il faudra également faire attention aux mots où l'accent tonique a pu changer de place depuis trois siècles et au petit nombre de cas où une suite de deux voyelles s'est depuis transformée en diphtongue (par exemple : *vision* de *visi-on*) et se rappeler que le dramaturge avait souvent le choix entre une prononciation plus ancienne et une autre plus récente. Mais à condition de se souvenir d'un état passé de la langue, qualifié de suranné par les érudits de notre temps, l'on remarquera sans peine la régularité essentielle du mètre héroïque non rimé d Shakespeare (3).

(1) Voir J. Motheré, *Les Théories du vers héroïque anglais*, 1886, p. 4, etc.

(2) Notons par exemple *diff'cult* pour *difficult*, *per'lous* (ou *parlous*) pour *perilous*.

(3) Chez lui non plus, le principe posé plus tard des cinq ïambes n'est pas observé, comme le prouve le Dr Abbott, op. cit., p. 413-17, p. ex. :
« But tell me, is young George Stanley living? » (Rich. III, ac. V, sc. 5, v. 9.)

Ses successeurs ne purent que se servir des libertés conquises sans songer à les accroître. Beaumont et Fletcher se distinguent surtout par l'abus des terminaisons féminines (1) qui, joint à leur préférence marquée pour les mots harmonieux pleins de voyelles et de liquides, donne un air italien et un certain charme langoureux à leurs tirades. Webster prodigue les coupes emphatiques que l'art de l'acteur est chargé de faire ressortir. Comme lui, Ford attache une grande importance aux césures, mais il brise volontiers son décasyllabe par de petites incises vives et nettes que renforcent certains retours des mêmes sons. Massinger et Shirley cultivent un style d'une perfection régulière bien adapté au drame moyen, tandis que le vers de Heywood et de Dekker coule tranquillement clair et limpide et que celui de Ben Jonson, parfois surchargé de termes érudits, côtoie d'un peu près le prosaïque. Tel est d'ailleurs l'écueil le plus formidable du décasyllabe non rimé. Son allure généralement ïambique le rapproche du langage courant, car, quoi qu'en pense M. Motheré, l'anglais prend de lui-même le mouvement binaire ascendant (2), et quand l'écrivain croit éviter le piège en recourant à des termes ronflants et à des périodes sonores, il risque de tomber dans l'emphase. Entre les mains de poètes malhabiles le vers blanc, dépouillé des contraintes traditionnelles de la coupe et de l'homophonie finale, se confond plus ou moins avec la prose rythmée.

Nous nous trouvons donc, au commencement du XVIIe siècle, en présence d'un décasyllabe anglais qui a subi une double évolution. Sous sa forme rimée, il a conservé la structure régulière qu'il tenait de Chaucer. Il permet l'enjambement et le déplacement des césures, tout en maintenant un syllabisme rigoureux et l'allure ïambique, à peine modifiée de loin en loin par un trochée initial ou suivant la coupe. S'il profite de ces facilités empruntées à Pétrarque et à Tasse, il se soumet aussi aux caprices de la strophe imitée ou importée d'Italie. Sous sa forme non rimée il se montre d'abord plus strict que son rival et subit les lois tradi-

(1) Souvent aussi, l'atone finale chez eux est formée d'un monosyllabe enclitique.

(2) Voir J. Motheré, op. cit., p. 30. Nous croyons, au contraire, qu'une langue où l'article et les monosyllabes atones, tels que pronoms, prépositions etc., sont d'un usage fréquent, tend d'elle-même à former des ïambes rythmiques.

tionnelles du vers commun français. Mais bientôt il se développe au contact de la scène, ne conserve de son premier modèle que la faculté d'allonger le mètre d'une syllabe atone non comptée après la coupe principale et varie hardiment les césures. Puis il va en s'émancipant. Parfois, il prend à une versification disparue l'usage de supprimer une atone soit au commencement de la mesure, soit quand un geste de l'acteur sera censé combler la lacune. Ailleurs, il emploiera un proparoxyton ou deux petits mots enclitiques en fin de ligne ou d'hémistiche. Le dialogue comporte même de temps à autre un alexandrin réparti entre plusieurs interlocuteurs et dont la première moitié peut être redoublée. Enfin, le drame admet complaisamment des mots allocutifs et des exclamations non comprises dans le rythme et des mètres tronqués ou de moindre étendue, tels que l'hexasyllabe et le tétrasyllabe. Bref, le vers héroïque adapté au théâtre a si bien étendu les règles du décasyllabe roman qu'il risque de se confondre avec la prose soutenue et que, sous peine de disparaître, il exige un retour à des lois plus sévères.

Pendant que la structure du « blank verse » devient ainsi de plus en plus libre, la poésie anglaise s'affranchit de l'uniformité de mesure dans un même morceau et associe le mètre de dix syllabes aux mètres plus courts dans une foule de combinaisons diverses. Seuls le sonnet et le *royal rhyme* l'emploient exclusivement. En général les écrivains du dix-septième siècle, emportés par l'élan lyrique de la Renaissance, se plaisent aux strophes les plus variées où le décasyllabe s'unit aux vers d'un nombre pair de syllabes, soit de huit, de six et de quatre. John Webster et Robert Herrick alternent volontiers l'octosyllabe et le décasyllabe dans leurs chansons (1). Ben Jonson l'allie parfois à l'hexasyllabe en couplets à rimes croisées (2). Puis les stances se compliquent encore. Robert Jones mélange le décasyllable et l'hexasyllabe et Henry Vaughan suit son exemple (3). George Herbert le marie à des mesures impaires, ainsi que Sir William Davenant (4), mais sans en retirer d'effet très heureux. Enfin les

(1) Voir G. Saintsbury, *Seventeenth Century Lyrics*, pp. 61 et 89.
(2) Id., p. 49.
(3) Id., p. 94, p. 187.
(4) Id., p. 143, p. 273.

auteurs de l'école classique. J. Dryden, Jos. Addison, Matth. Prior reviennent à des strophes plus simples. Le premier entremêle encore les vers de dix, de huit et de six syllabes et tente même un effort plus ambitieux dans sa belle ode pour la fête de Ste Cécile. Les autres se contentent le plus souvent d'un modeste quatrain dont l'octosyllabe et le décasyllabe font les frais. Après la période exubérante où le lyrisme entrelace des mètres de toute longueur, la loi de l'alternance et de la régularité finit par prévaloir.

L'on pouvait prévoir que le même instinct d'ordre allait ramener à la norme le vers blanc qui s'en était écarté. Ce fut la tâche de John Milton. Ses débuts pourtant ne l'avaient pas préparé à pareille tentative. Dans ses œuvres de jeunesse, il se montre poète lyrique habile à manier et à entremêler les mesures les plus diverses. Commençant par une strophe de sept décasyllabes à rimes croisées terminée par un distique, il mélange dans son *Hymne sur la Naissance du Christ* (1629) les mètres de six, de dix et de huit syllabes. Dans ses deux poésies sur la *Circoncision* et le *Temps* (1630) la même combinaison se retrouve et les chants de l'*Arcades* (1632) y ajoutent des mètres de trois, de cinq et de sept syllabes. Déjà cependant les tendances de ses deux sonnets antérieurs à 1631 et qui reviennent aux règles établies pour ce genre par les Italiens dénotent un versificateur scrupuleux. Le masque de *Comus* joué en 1634 constitue le premier essai du vers blanc fait par Milton. On y remarque des césures variées mais relativement peu d'enjambements et une moyenne de 1/12 de finales féminines. Les particularités les plus frappantes au point de vue des licences métriques sont l'accent supplémentaire accordé parfois à la onzième syllabe généralement atone, ce qui produit un retard du mouvement comme dans le vers scazon des anciens : p. ex.

« Bore a bright golden flower, but not in thís soil. Com. v. 633

et cf. v. 491, et la coupe après la cinquième syllabe accentuée dans *Comus*, v. 86 :

Who, with his soft pipe and smooth-dittied song.

Il est probable que ces irrégularités sont dues au désir de varier la mesure, désir si visible dans les petites pièces intitulées

L'*Allegro* et *Il Penseroso* (1633) et dans son élégie pastorale de *Lycidas* (1637), où déjà bon nombre de vers échappent à la rime. Le poète en est est encore à la période des tâtonnements, il cherche à se dégager des entraves inutiles mais se montre respectueux des règles imposées par la tradition aux différents genres littéraires.

Avec cette disposition d'esprit Milton devait être tenté par la liberté du « blank verse » et par l'originalité de son application à l'épopée. Comme il le déclare d'ailleurs dans la courte préface que son éditeur Sam. Simmons lui demanda d'ajouter à la réimpression de son Paradis Perdu en 1668, c'était là un exemple donné, pour la première fois en Angleterre, d'un poème héroïque débarrassé de tout asservissement à la rime, « chose qui, en soi, pour l'oreille des juges compétents, est insignifiante et sans véritable charme musical. » Il s'appuie, pour sa justification, sur l'exemple d'Homère et de Virgile, sur celui d'auteurs italiens et espagnols de premier ordre et des meilleurs dramaturges anglais. Pour nous, au point de vue de l'histoire du décasyllabe, l'intérêt de cette grande œuvre est double. Elle marque, en effet, une étape nouvelle dans la marche conquérante du vers blanc, jusque-là restreint au drame (car la satire de G. Gascoigne ne peut guère compter), et dans la composition même de ce vers que Milton a su épurer pour le rendre digne de son sujet.

La conception métrique du poète se reflète dans son manifeste littéraire intitulé *The Verse*, auquel nous venons de faire allusion. Il y distingue trois éléments essentiels de la mesure pour la production du vrai plaisir musical, qui ne consiste, dit-il, qu'en « cadence appropriée (apt numbers) », un « nombre convenable de syllabes (fit quantity of syllables) » et « le sens de la phrase plus ou moins prolongé d'un vers dans le suivant (the sense variously drawn out from one verse into another) », en d'autres termes, les enjambements. La nécessité de l'harmonie est une condition évidente mais trop vague pour que nous y insistions longuement. Par contre, il importe de noter la place que fait Milton au syllabisme, en tant que principe primordial du mètre héroïque, pour constater l'erreur flagrante de ceux qui ne voient chez lui que pur caprice dans la scansion (1). Sa déclaration formelle, non moins

(1) Voir p. ex. Sir Egerton Brydges, *The Poetical Works of J. Milton* (new edition), p. 454 : « I believe that Milton's principle was to introduce into his

que la théorie explicite de tous les métriciens de son époque, nous autorise à faire toutes les contractions et les élisions voulues dans son vers, surtout si elles sont courantes et se retrouvent chez les autres écrivains du XVIIe siècle, pour le ramener à la norme traditionnelle des dix syllabes. Quant à la dernière clause, elle indique à quel point Milton tient à la variété et l'omission d'une allusion quelconque à l'accent tonique prouve, à coup sûr, qu'il ne regarde pas l'accentuation comme suffisante à elle seule pour constituer la base fondamentale de la versification anglaise.

Il n'y a, d'ailleurs, qu'à examiner d'un peu près le mètre épique du *Paradis Perdu* et du *Paradis Regagné* pour s'apercevoir qu'il comprend toujours et exclusivement dix syllabes comptées (1). Les critiques modernes qui refusent d'en convenir, comme le professeur Dav. Masson et M. Rob. Bridges, entendent scander ses poèmes d'après la prononciation du XXe siècle et sans nous permettre de passer la moindre petite atone. Chaque lecteur est évidemment libre d'en agir à sa guise, mais non pas d'imposer sa lecture, faite d'après les tendances actuelles, comme celle de l'auteur lui-même. Si l'on se reporte à l'édition princeps de 1667 et de 1671, on y trouve une orthographe spéciale dont les formes écourtées et les contractions marquées au moyen d'apostrophes ont pour but de rétablir l'uniformité syllabique du « blank verse ». M. Masson croit qu'il ne s'agit là que d'une habitude de typographes (2) et que l'auteur n'a pu s'y opposer en raison de sa cécité (3). Mais on les retrouve aussi dans les éditions originales de *Comus* et de *Lycidas* à une époque où Milton n'était pas encore aveugle et par suite avait approuvé la méthode employée par ses imprimeurs. Nous avons donc affaire à un système régulier et sur

line every variety of metrical foot which is to be found in the Latin poetry, especially in the lyrics of Horace. » Cf. aussi D. Masson, Milton's Works, vol. III, p. 212 : « Milton.... but obeyed the mood of his thought and the instinct of a musical ear as perfect and fastidious as was ever given to man. »

(1) On nous permettra de renvoyer, pour une discussion plus approfondie du sujet, à notre travail intitulé : « De Epico apud Joannem Miltonium Versu. » L. Hachette, 1901, p. 25, etc.

(2) D. Masson, The poetical Works of J. Milton (1893), vol. III, pp. 161 et 214.

(3) Cependant, certaine correction dans les *errata* de cette édition, p. ex. celle de *we* en *wee* dans Par. Lost, II, v. 414, pour marquer que le pronom est emphatique, semble indiquer le contraire.

lequel il convient de s'arrêter un moment pour reconnaître exactement la nature du vers décasyllabique non rimé appliqué pour la première fois au genre narratif et passant du drame à l'épopée.

Ce qui nous frappe en étudiant les deux grands poèmes sous leur forme primitive, c'est la fréquence des contractions qui éliminent une voyelle atone contiguë à la tonique principale du mot. Cette suppression est ou constante ou occasionnelle et l'orthographe semble indiquer la différence (1). Les exemples en sont innombrables. Il suffira d'en citer deux d'après le texte de la première édition pour faire comprendre le procédé :

Warriers, the Flowr of Heav'n, once yours, now lost.
P. L. (2), I, 316.

The sentence of their Conqu'ror. This is now.
P. L. II, 208.

Mais l'auteur reste libre — et c'est alors la scansion qui nous en avertit — de donner leur pleine valeur à toutes les syllabes, comme dans :

On Heavens Azure, and the torrid Clime. — P. L. I, 297.
T'adore the Conqueror, who now beholds. — P. L. I, 323.

Parfois, à l'instar des dramaturges (3), Milton enlève purement et simplement une initiale atone écrivant *'suage* pour *assuage* (P. L. I, 556), *'sdained* pour *disdained* (P. L. IV, 50), *'gan* pour *began* (P. L. IX, 1016), *'scape* pour *escape* (P. L. IV, 7). Ailleurs, par un phénomène contraire et du reste plus rare, il allonge des vocables aujourd'hui plus courts quand il fait un trisyllabe de *Hierarch* (P. L. V, 468), et qu'il met *senteries* (P. L. II, 412) pour *sentries* et *ministeries* (P. L. VII, 149) pour *ministries* (4).

(1) Cf. Ed. Guest, *A History of English Rhythms*, 1882, p. 342 : « (Milton) seems to have distinguished between words that regularly elided the short vowel and those which did so only occasionally, writing *weltring* without an apostrophe but *conqu'ror* with one. »

(2) Nous indiquons *Paradise Lost* par les initiales P. L. et *Paradise Regained* par P. R.

(3) Cf. Abbott, op. cit., p. 339-42; J. Schipper, op. cit., 2e Theil, S. 114.

(4) Cependant, on ne trouve pas d'exemple d'allongement aussi notable dans les deux épopées que *contemplati on* dans *Il Penseroso* (v. 54) et *legi-on* dans *Comus* (v. 603).

Ici encore il se réserve le droit de suivre sa fantaisie, puisqu'il emploie *ministry* dans P. L. XII, 503 et qu'avec *realty* (P. L. VI, 115) on rencontre également *realities* (P. L. VIII, 575). Ces variations dans le vocabulaire épique nous rappellent les facilités analogues dont jouissent les écrivains italiens, et c'est sans doute à eux que Milton les a empruntées.

D'autres caractères distinctifs de son vers paraissent aussi dus à une imitation de l'Italie. C'est ainsi qu'il renonce presque complètement à la césure épique. On n'en voit guère d'exemples certains dans le *Paradis Perdu* et le *Paradis Regagné* que les suivants :

Thy condescen*sion*, and shall be honoured ever.
P. L. VIII, 649.

But why should man seek glo*ry*, who of his own.
P. R. III, 134.

et dans un cas seulement la syllabe surnuméraire est un mot indépendant :

Gambolled before *them ;* th' unwieldy elephant. — P. L. IV, 345.

Ailleurs il semble toujours que la prétendue césure épique disparaisse en admettant soit une contraction, soit une élision (par exemple, P. L. VII, 385; VIII, 316, 591; XI, 297, 336, 772; P. R. III, 107, 125, 238, 340). La même influence probablement lui fait éviter une césure après un double trochée initial, irrégularité qui n'apparaît qu'une fois au cours du *Paradis Perdu :*

Me, me only, | just object of His ire. — P. L. X, 936 (1).

Mais il est une particularité qui distingue Milton de ses contemporains et de ses prédécesseurs et qui semble bien remonter à l'usage de Pétrarque et de Tasse, c'est la fréquence de l'élision dans son décasyllabe. Et par là nous n'entendons pas seulement la suppression de l'*e* de *the* ou de l'*o* de *to* devant une voyelle ou un *w*, comme *th' unjust* pour *the unjust* ou *t'have* (peut-être *to've*) pour *to have*, *th' world* pour *the world* dans *Lycidas*, v. 80, ou *t'whom* (P. L., VI, 814) pour *to whom*, bien que la crase de *to* soit

(1) Un autre exemple apparent, P. L. IV, 556, peut s'expliquer par l'emploi de *sunbeam* comme ïambe rythmique.

assez rare chez le poète, ou encore l'élision de-*le* (1). Il ne s'agit pas non plus d'apocopes familières, telles que *no 'dvantage* (P. R. II, 234) pour *no advantage*, *thou 'st* (P. L. X, 198) pour *thou hast*, *I've* pour *I have* dans P. R. II, 245, *my 'dventure* (P. L. X, 468) pour *my adventure*, que l'on retrouve à l'époque précédente. Mais nous parlons surtout des élisions laissées à l'appréciation du lecteur et où les syllabes se fondent plutôt l'une dans l'autre, à l'italienne, qu'elles ne se suppriment. C'est le cas de la terminaison -*so* dans le vers

Thorns also‿and thistles it shall bring thee forth.
P. L. X, 203 et cf. V, 628; XI, 1082; XII, 611.

de-*ue* dans cet exemple

And vital virtue‿infused and vital warmth.
P. L. VII, 236 et cf. P. L. IV, 848; VI, 703,

et de *thee* dans le décasyllabe

May I express thee‿unblamed? since God is light. — P. L. III, 3.

Il en est de même, quoique nous trouvions déjà sous ce rapport un précédent chez Chaucer, des finales -*y*, comme dans

O'er many‿a frozen, many‿a fiery Alp. P. L. II, 620,

et -*ow* dans

Anguish and doubt and fear and sorrow‿and pain.
P. L. I, 558 et cf. P. L. II, 518; V, 575; X, 717.

Au cours de ces diverses citations nous croyons que Milton, à l'instar de Tasse, demande une prononciation rapide qui laisse entendre chacune des voyelles en présence, mais qui les réunisse en une seule syllabe. Et, toujours comme ses modèles, il préfère l'élision entre atones à toute autre; devant une tonique, il se permet rarement une crase et se résout plutôt à l'hiatus.

En ce qui touche à la césure, le grand poète épique se rapproche également des auteurs italiens. Lui aussi multiplie les

(1) Voir p. ex. P. L. II, 626 : « Abominable, unutterable and worse » et cf. P. L. I, 402; VIII, 135; P. R. I, 256; IV, 573.

coupes après la quatrième syllabe comptée et l'on note ensuite par ordre de fréquence celles qui suivent la sixième syllabe ou bien encore la cinquième ou la septième atone. La césure après la cinquième syllabe tonique, proscrite au delà des Alpes et dont nous avons remarqué un exemple dans le *Comus*, a complètement disparu des deux épopées. La place des accents dans le vers héroïque se ressent de même de la lecture de la *Divine Comédie* et de la *Jérusalem Délivrée*. Non seulement le trochée initial se rencontre souvent, par exemple dans

Thousand celestial Ardours where he stood. — P. L. V, 249.

ou en tête du vers et après la césure, comme dans

Théy to their grassy couch, thése to their nests
Were slunk. P. L. IV, 601.

ce qui est naturel, puisque le changement de rythme se remarque moins après une pause, mais il admet aussi deux trochées accentués au début, par exemple :

Wíth impétuous recoil and jarring sound.
P. L. II, 880 et cf. V, 750, 874 ; VIII, 299 ; X. 205, 936.

ou après la césure médiane, par exemple :

Burnt after them | tó the bóttomless pit.
P. L. VI, 866 et cf. VII, 122 ; X, 178 ; P. R. I, 139 ; IV, 289 (1).

Enfin, il a un petit nombre de vers contenant trois trochées rythmiques, sans que plus de deux trochées puissent alors se suivre, par exemple :

Líght from above, fróm the Foúntain of Light.
P. R. IV, 289, et cf. P. L. V, 750 ; VI, 866 ; VII, 518 ; X, 205 ; P. R., I, 361.

(1) Ce trochée apparaît, même sans interruption du sens, c'est-à-dire sans césure logique, aux places traditionnelles, après la 4e syllabe comptée et tonique, par ex. dans : « No wonder, fall'n such a prodigious highth. » P. L. I, 281 (et cf. P. L. I, 562 ; VI, 32 ; VII, 543 ; XI, 60), ou après la 6e, p. ex. dans : « Drew after him the third part of Heav'ns sons. » P. L. II, 692, et cf. P. L. VIII, 62 ; IX, 33, 203, 206 ; P. R. III, 135. M. Motheré, op. cit., p. 26-27, signale la même chose chez d'autres poètes.

Ce sont là des licences que nous avons déjà notées en Italie et qui, nous le savons, ne portent pas atteinte à l'intégrité de la mesure ni à son mouvement généralement ascendant.

Mais à côté de ces libertés d'origine étrangère, il convient de s'arrêter un instant sur la faculté tout anglaise dont use Milton pour l'accentuation de ses mots et tout particulièrement des disyllabes ou des composés. Il va sans dire qu'en certains cas la syllabe tonique n'est plus la même chez lui que de nos jours et cela se voit surtout dans les vocables latins un peu longs. C'est ainsi qu'il scande *blasphémous* (P. L. V, 809 ; VI, 360 ; P. R. IV, 181), *illústrate* (P. R. I, 370), *obdúrate* (P. L. VI, 790 ; XII, 205), *odórous* (P. L. V, 482), *retínue* (P. L. V, 355 ; P. R. II, 419), *solémnize* (P. L. VII, 448), *volúbil* (P. L. IV, 594), *ácceptáble* (P. L. X, 139, 855), *áttribúte* (P. L., VIII, 565 ; XI, 836 ; P. R., III, 69), *cóntribúte* (P. L. VIII, 155), *réceptácle* (P. L. VII, 307 ; XI, 123), tandis que l'accent est rarement plus près du commencement du mot qu'aujourd'hui, comme dans *brígad* (P. L. I, 675 ; II, 532) et *thémselves* (P. R. III, 174). Mais ce qui est spécial à l'écrivain, c'est l'usage qu'il fait, pour les besoins du mètre, du principe de la tonique indifférente ou *level stress* (1), d'après lequel l'accent dépendra du rythme et se placera suivant la règle du mouvement binaire (2). C'est un phénomène dont il n'a pas été assez tenu compte chez Milton et qui est pourtant apparent dès qu'on le lit avec soin. Non seulement certains termes néo-latins, tels que *accéss* (P. R. I, 492), *aspéct* (P. L. III, 261), *contríte* (P. L. X, 1091 ; XI, 90), *consúlt* (P. L. I, 798), *contést* (P. L. IV, 872), *convérse* (P. L. VIII, 408), *exíle* (P. L. I, 632), *impúlse* (P. L. III, 120), *triúmph* (P. L. III, 338) ont un accent sur la dernière au lieu de l'avoir sur la première syllabe, mais dans d'autres l'accent varie suivant les nécessités du mètre. Voici quelques exemples que nous empruntons à des fins de vers pour qu'il n'y ait aucun doute sur la position de l'accent, ou bien tout au commencement, où l'on ne trouve jamais deux atones de suite :

(1) Voir plus haut, p. 90-91.

(2) Cette loi d'alternance s'applique en anglais moderne. Cf. par ex. *an únjust séntence* et *twó unjúst decrées*, ou encore la phrase courante à Londres : *Hów do yóu do?* Cf. en français les phrases : *Vois-tú?* et : *Ne vois-tu pás?*

The cónsort of his reign; and by them stood.
P. L. II, 963, et cf. VIII, 392; XII, 526; P. R. I, 51.
Male he created thee, but thy consórt. — P. L. VII, 529.
Useful of hurtful, prosperous of advérse.
P. L. II, 259, et cf. P. L. X, 289; P. R. III, 189.
The ádverse legions, nor less hideous joined.
P. L. VI, 206, et cf. P. L. I, 103; II, 77; X, 701.

De même avec un petit nombre d'adverbes et de mots composés, par exemple :

Both of thy crime and punishment. Hencefórth. — P. L. V, 881.
And hénceforth monarchy with thee divide.
P. L. X, 379 et cf. P. R. 1, 456.
Be but the shadow of Heaven, and things therein. — P. L. V, 575.
In the purlieus of Heaven; and thérein placed.
P. L. II, 833, et cf. P. L. XI, 838; P. R. II, 463.
By sudden onset — either with Hell fire. — P. L. II, 364.
My Héll-hounds, to lick up the draff and filth. — P. L. X, 630.

Mieux encore, Milton se plaît parfois à réunir deux prononciations contraires dans un même vers, ainsi :

But sómetimes in the air as we; sometímes. — P. L. V, 79.
Ordained withóut redemption, wíthout end. — P. L. V, 615.
Above mankínd or aught than mánkind higher. — P. L. VIII, 358,

et la faculté qu'il s'octroie de contracter un polysyllabe ou de le conserver intact (1) peut faire ressortir certaines nuances de sentiment, comme dans ce vers :

Ínfinite wrath and ínfiníte despair. — P. L. IV, 74,

où l'adjectif répété et prolongé caractérise bien la nature irrémédiable du désespoir de Satan. Il y a là un phénomène linguistique intéressant dont le poète tire habilement parti pour varier son décasyllabe.

Entre ses mains le « blank verse » est donc devenu susceptible d'exprimer les pensées les plus hautes de l'épopée, tout en reje-

(1) Ceci s'applique également aux noms propres : Voyez par ex. P. L. III, 648, et IV, 555; P. L. II, 294, et VI, 250; XII, 152 et 260; P. R. II, 78, et I, 243.

tant les irrégularités excessives du vers dramatique. En résumé, Milton le ramène à la norme stricte de dix syllabes comptées (pourvu que l'on use des contractions et des élisions nécessaires) (1) et d'un minimum de cinq accents toniques. Mais l'accent est si peu pour lui la base immuable du mètre (bien qu'il ne se contente pas de moins de cinq) qu'il en admet facilement six, par exemple :

The Gód that máde — both Ský, Aír, Eárth and Heáven.
P. L. IV, 722, et cf. P. L. VI, 44; VII, 212; P. R. I, 474.

ou sept, par exemple :

The cúmbrous éleménts | Eárth, Flóod, Aír, Fíre.
P. L. III, 715, et cf. P. L. V, 411 ; VIII, 527,

ou même huit, par exemple :

Rócks, cáves, lákes, féns, bógs, déns | and shádes of déath.
P. L. II, 621.

En cela il imite encore ses modèles italiens et, en pareil cas, il a soin d'insérer une des césures traditionnelles (2). Il se rattache au vers français par sa préférence marquée pour les finales masculines et par son refus d'admettre jamais deux atones à la fin, mais il s'inspire de l'*endecasillabo* quand il s'interdit la syllabe redondante au premier hémistiche et la coupe après la cinquième accentuée et qu'il prodigue avec art les enjambements les plus variés. Il conserve ainsi toute la souplesse du décasyllabe de Shakespeare dont il a élagué les licences fâcheuses (3).

Cette régularité à laquelle le vers blanc n'était revenu que pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, le vers rimé s'y était soumis

(1) Le vers le plus anormal en apparence, p. ex. P. L. X, 198 : « Because thou hast hearkened to the voice of thy wife », est un décasyllabe ordinaire, à condition de scander *thou'st* et de faire l'élision de *th' voice*, indiquée par l'édition princeps.

(2) Dans le dernier exemple cité, nous préférons la coupe régulière après la 6e syllabe à celle après la 4e, qui séparerait deux noms de sens très voisin et, par suite, plus étroitement unis que les autres termes de l'énumération.

(3) Le vers de Milton redevient plus libre dans le *Samson Agonistes*, qui appartient au genre dramatique, mais il reste fidèle aux deux principes exposés plus haut en ce qui concerne le syllabisme et l'accentuation.

près de cinquante ans plus tôt. Ici l'évolution fut plus rapide parce que l'on s'était moins écarté de la norme établie par les grands maîtres ; elle fut plus radicale, parce que l'on crut devoir s'en tenir à un type unique de versification. L'auteur de la réforme fut Edmund Waller, et son immense popularité auprès de ses contemporains ainsi que sa longue vieillesse lui permirent de l'imposer aux poètes de l'époque de Charles Ier et plus tard à l'école néo-classique anglaise. Ses œuvres de jeunesse parurent à un moment de désarroi littéraire. Les uns, habitués aux facilités métriques du drame, tendaient à les adopter en rimant. Les autres, et John Donne dans ses Satires en offre le meilleur exemple, n'attachaient d'importance qu'à une chose, au nombre strict de syllabes, et leurs décasyllabes téméraires blessaient l'oreille du lecteur par l'absence de tout principe accentuel. Waller évita l'un et l'autre écueil, et, remontant à Chaucer comme modèle, écrivit en distiques héroïques d'une correction parfaite dès 1622. Les auteurs royalistes qu'il fréquentait furent les premiers à suivre son impulsion. Denham employa le couplet remis en honneur dans son poème descriptif de *Cooper's Hill* et, de son côté, Abraham Cowley en fit autant dans sa *Davideis*. Dès lors, le succès de la mesure nouvelle s'affirma. Les écrivains novices voulurent s'en servir et même Andrew Marvell, l'ami de Milton, célèbra sous cette forme les mérites du *Paradis Perdu* (1). John Oldham y trouva un moyen d'expression approprié pour ses satires virulentes. Mais il fallut le génie de John Dryden pour lui donner une consécration définitive et l'élever au rang de seul « heroic verse » digne de ce nom. Il l'adapta même au théâtre pendant les premières années de la Restauration et en fit bientôt un usage exclusif pour ses ouvrages les plus importants, tels que *Absalom and Achitophel*, *the Medal*, *the Hind and Panther*, ainsi que pour ses traductions d'auteurs anciens. Et la popularité du couplet décasyllabique s'accrut au point d'éclipser les autres formes métriques en Angleterre à partir du commencement du XVIIIe siècle.

Dryden, cependant, s'était accordé une certaine latitude dans l'emploi du vers héroïque à rimes plates. S'il ne se permettait pas, sous le rapport du vocabulaire, les facilités que nous avons remarquées chez Milton, il n'en était pas moins assez large en ce qui

(1) Voir sa pièce de vers élogieuse insérée en tête du volume dans la première édition de la célèbre épopée.

touchait à la facture de son distique. C'est ainsi qu'il admettait sans peine l'enjambement et que, pour faciliter sa tâche, il introduisit les rimes triples, contraires au principe même du couplet, et de temps à autre, un alexandrin qui variait la mesure. Le poète qui lui succéda comme chef de l'école néo-classique, Alexander Pope, se montra plus rigoureux. Recherchant surtout la correction dans le domaine des lettres, il ne voulut pas autoriser par son exemple les licences que nous venons de signaler dans l'œuvre de son prédécesseur. Désormais le mètre noble, strictement syllabique, n'a pour éléments mobiles que la césure et la présence d'un trochée rythmique au début ou après la coupe. Tous les versificateurs s'en emparant et le produisant d'après une formule toujours identique, ce mètre si proné fut bientôt d'une uniformité et d'une monotonie insupportables. Il n'eut même plus la ressource des rejets au vers suivant et dut chercher à plaire par des procédés factices, tels que l'inversion et l'antithèse. Et la scansion régulière d'une époque dépourvue d'imagination et d'initiative y développa bientôt une succession de cinq ïambes fatigants dont le retour périodique pouvait laisser croire que le vers héroïque était accentuel par nature et qui, insensiblement, ramena dans la poésie anglaise la notion classique d'une division de la mesure en pieds.

Pendant que le « rhymed couplet » allait en se précisant toujours davantage, son rival non rimé subissait une éclipse. Au début du règne de Charles II, il fut même chassé du théâtre, son domaine préféré depuis l'époque d'Elisabeth. Otway et Dryden le rétablirent sur la scène, mais diminué dans son prestige et dépouillé de maintes licences, entre autres, le plus souvent, de la césure épique et de la suppression facultative de syllabes atones, si fréquente à la fin du XVIe siècle. Dans les autres genres littéraires son retour aux honneurs fut encore plus lent. Les épopées de Milton semblaient avoir clos une période de libre versification. C'est à peine si de 1674 à 1726 l'on remarque, en dehors des œuvres dramatiques, quelques essais timides en « blank verse », dont les plus notables sont deux poèmes médiocres de J. Phillips, *Cyder* et *The Splendid Shilling*, vers 1712. L'auteur téméraire mourut jeune et sa tentative resta sans écho. Il fallut qu'un Ecossais à l'initiative hardie, James Thomson, profitant des dispositions nouvelles qu'annonçaient l'étude du théâtre de Shakespeare et l'intérêt

suscité par une édition de vieilles ballades (1723), reprît en mains l'instrument merveilleux de Milton. Les *Saisons*, qu'il donna au public de 1726 à 1730, marquent tout ensemble un commencement et une fin. Elles annoncent la réaction imminente qui va renouveler la littérature et l'abreuver aux sources pures du sentiment intime et de l'appréciation des beautés naturelles. Elles nous permettent de constater le déclin du vers blanc qui, revenu à la monotonie de son origine, se distribue en quelque sorte en couplets non rimés. Chez Thomson, en effet, comme chez ses émules, Akenside et Young, le « blank line » se refuse à l'enjambement, varie peu les coupes, préfère les finales masculines et n'emploie que rarement le trochée rythmique. Il conserve même la tendance à l'antithèse, l'usage des inversions et la recherche dans les mots qui caractérisent les rimailleurs rattachés à l'école de Pope (1). La régularité s'est si bien établie dans la versification anglaise que le décasyllabe blanc et le décasyllabe rimé sortent d'un moule uniforme et se figent en une mesure d'une cadence toujours la même et toujours ennuyeuse.

A partir de ce moment, l'histoire de la réforme métrique se confond avec celle du romantisme naissant. L'intérêt que le public anglais prend aux choses du passé avec le sentimentalisme celtique d'Ossian (1760), les prétendues descriptions orientales des *Eglogues* de W. Collins (1742), du *Rasselas* (1755) et le goût de la nature réveillé par J. Thomson et Ol. Goldsmith, l'émotion poignante qu'entretiennent les *Nuits* d'Young (1744-6), le *Tombeau* de Blair (1745) et l'*Elégie dans un Cimetière de Campagne*, de Gray (1750), ouvrent des sources d'inspiration oubliées auxquelles viennent puiser les poètes. Le vers rimé s'en ressent le premier. Sans rien perdre de sa correction rythmique, il se soumet de nouveau à diverses combinaisons strophiques, dans les *Odes* de Gray et les stances spensériennes de Shenstone et du *Château d'Indolence*, de Thomson. Le distique héroïque continue sa carrière avec Goldsmith et Sam. Johnson, et plus tard avec G. Crabbe, mais il commence à perdre un peu de la monotonie des couplets de Pope. Quant au vers blanc, resté le mètre par excellence des genres didactique et narratif, il emprunte quelque souplesse à l'imitation

(1) Notons cependant que, chez Thomson et surtout chez Young (p. ex. dans son *Busiris*), le vers blanc dramatique est plus libre d'allure.

du décasyllabe épique de Milton. Sans parvenir à l'harmonieuse variété du *Paradis Perdu*, le mètre de W. Cowper dans la *Tâche* est bien supérieur aux modèles précédents du XVIIIe siècle. Il vise à l'élévation de langage de l'épopée et tombe quelquefois dans l'emphase, mais il use de l'enjambement avec art et plaît à l'oreille par une dignité soutenue.

Toute cette période cependant n'est qu'une période de transition. C'est avec le XIXe siècle qu'un renouveau se produisit dans la versification anglaise. La cause principale en fut la popularité renaissante de l'ancienne littérature antérieure à l'époque d'Elizabeth et la découverte (car ce ne fut rien moins) de la métrique accentuée. La fameuse collection de Percy, *Reliques of antient English poetry* (1765), avait remis en honneur les ballades et les complaintes d'autrefois où le principe accentuel et l'allitération dominaient seuls sans que l'on tînt compte du nombre des syllabes. Déjà, nous l'avons vu, l'attention que les meilleurs poètes accordaient aux toniques dans leurs vers et l'imitation des classiques avaient rétabli en Angleterre la notion des pieds. George Gascoigne, en 1575, écrivait en propres termes : « We use none other order but a foote of two sillables » (1). Cette phraséologie est reprise par les théoriciens de l'époque suivante et surtout par les chefs de l'école néo-classique. Un critique du XVIIIe siècle compare même l'art de versifier chez Milton et chez Virgile et fait si bien un pentamètre du « heroic line » qu'il nous dit : « Milton... uses his monosyllables very artfully, in placing them at the conclusion of a line, so as to divide *the last foot* of the verse » (2). L'accent servant ainsi à former une unité métrique plus petite que l'hémistiche, il était naturel qu'on en arrivât, surtout après le battement uniforme des distiques de l'école de Pope, à le regarder comme essentiel au décasyllabe.

Le dernier pas fut franchi quand on retrouva la poésie populaire du moyen-âge. C'est à Coleridge que revient l'honneur d'avoir fait revivre de parti-pris la vieille métrique dédaignée par Chaucer, et son *Christabel* fut la première tentative importante en ce genre (3).

(1) Notes of instruccion in English verse, p. 34.

(2) Voir Letters concerning poetical translations and Virgil's and Milton's Arts of Verse, etc. — London, J. Roberts, 1739, p. 48.

(3) Auparavant Walter Scott avait publié *The Lay of the last Minstrel*

Dans la préface de son édition de 1816, l'auteur explique lui-même la genèse de sa réforme et en quoi elle consiste : « La première partie du poème qui suit fut écrite en l'an 1797 à Stowey... La seconde... après mon retour d'Allemagne, en l'an 1800, à Keswick... Le vers du *Christabel* n'est pas, à proprement parler, irrégulier, bien qu'il puisse le paraître parce qu'il est fondé sur un principe nouveau : à savoir, celui de compter dans chaque vers les accents et non les syllabes. Quoique ces dernières puissent varier de 7 à 12, cependant dans chaque vers l'on trouvera que les accents ne sont qu'au nombre de quatre. Toutefois, cette variation occasionnelle dans le chiffre des syllabes n'est pas introduite au hasard ou seulement pour faciliter la tâche du poète (for mere ends of convenience), mais pour correspondre à quelque modification dans la nature des images ou des passions. » Désormais, comme au XVIe siècle, deux systèmes de versification se retrouvent en présence et les auteurs contemporains peuvent employer l'un et l'autre (1). Et l'origine de cette innovation transparaît dans une lettre de S. T. Coleridge à sa femme où, à propos de l'offre qu'on lui a faite de publier *Christabel* en une édition de luxe, il déclare : « Bien plutôt le ferais-je imprimer chez Soulby sur le vrai papier des ballades (Many times rather would I have it printed at Soulby's on the true ballad paper(2)»). Le vieux *doggerel rhyme* reprend sa lutte avec les mètres romans.

Mais, comme au XVIe siècle, le vers reposant sur l'accent exerce bientôt une influence sur le vers syllabique. Le « blank line », jusque-là si régulier au point de vue de la numération des syllabes, subit l'effet du nouveau principe introduit par Coleridge. C'est alors que l'on rencontre dans l'*Excursion* de Wordsworth quelques vers à pieds trisyllabiques, tels que

Less a Pastor with his Flock
*Than a sol*dier among Soldiers — lived and roamed.
The words escaped her lips *with a tend*er sigh,

(1805) dans la mesure accentuelle des vieilles ballades, mais sans prétendre innover. Lord Byron suivit l'exemple de W. Scott et de Coleridge dans *The Siege of Corinth* (1816).

(1) C'est ainsi que Ch. Lamb dans « *The Old Familiar Faces* » applique le principe accentuel.

(2) Letters of S. T. Coleridge. London, W. Heinemann, 1895. — Lettre du 4 avril 1803.

où la longueur légitime du décasyllabe est dépassée. Coleridge, et surtout Shelley, nous en fourniraient d'autres exemples (1). Il y a, en effet, sous l'action de la versification germanique, une altération assez grave de la métrique romane. L'unité, déjà réduite de façon à devenir le pied, ne comporte plus exclusivement deux syllabes, mais peut s'étendre à trois. C'est donc, puisque les unités composantes d'un vers doivent être rigoureusement égales, sous peine de détruire tout rythme, que deux pieds, l'un plus court, l'autre plus long, s'équivalent, c'est-à-dire ou bien que le poète moderne tend à rétablir la quantité, au sens classique de ce mot, comme base de la poésie anglaise, ou plutôt qu'il s'accorde la licence d'une mesure de trois notes ne comptant que pour deux. En d'autres termes, le commencement du XIXe siècle voit entrer dans le « heroic verse » une variation trisyllabique répondant au triolet dans la musique.

Cette innovation, non moins fatale au principe syllabique que pouvait l'être l'omission d'une atone à la Renaissance, est caractéristique du vers blanc au XIXe siècle, et parfois même du décasyllabe rimé, tel que le présentent, par exemple, les *Sonnets Portugais* de Mrs Browning. On en trouve les traces chez les grands poètes de l'époque Victorienne, Browning, Tennyson et Swinburne. M. Motheré a étudié à ce point de vue les *Idylles du Roi* de Tennyson et y a rencontré les cas suivants du pied trisyllabique que nous lui empruntons :

And play upon and har*ry me pet*ty spy.
Leapt on him and hurled him headlong, and he fell
For when the blood ran lus*tier in him* again
And slay *thee unarmed ;* he is not knight but knave
There met him drawn, and overthrew *him again*
By a knight of thine and I that heard of him.

(1) Il va sans dire que l'on note aussi chez ces poètes toutes les heureuses licences de leurs prédécesseurs. Chez Shelley, p. ex., la césure se réduit souvent à une simple coupe rythmique, marquée par une rencontre de syllabes toniques, comme dans ce vers :

« And wíld róses and ivy serpentine. »

ou encore :

« And winds with short túrns dówn the precipice. » (The Cenci.)

On notera, ainsi qu'il le fait remarquer, le nombre infime de ces six exemples irréductibles comparés au chiffre de plus de 9,000 vers que comportent les *Idylls of the King* et l'on conviendra que dans la pratique le triolet métrique est infiniment rare. Ce qui est plus significatif, c'est l'attitude actuelle des métriciens anglais et leur refus d'admettre les caractères traditionnels du décasyllabe anglais. Au cours de ces cinquante dernières années tous s'accordent pour le définir comme « un pentamètre ïambique » (1). Une pareille désignation constitue une erreur historique, mais elle marque bien le changement de principe que nous venons de signaler dans la conception du « heroic line » qu'elle fait entièrement dépendre de l'accentuation.

Le décasyllabe rimé, à quelques rares exceptions près (telles que les *Sonnets from the Portuguese* de Mrs E. B. Browning) est resté bien plus régulier que le vers blanc. Toutefois, lui aussi a évolué sous les auspices de l'école romantique. S'il reste un peu raide et guindé chez G. Crabbe, à la fin du XVIIIe siècle, il s'assouplit bientôt en d'autres mains. D'une part, il revêt les formes les plus variées de la strophe avec Wordsworth, Lord Byron et Coleridge ; de l'autre, il brise le cadre étroit du couplet héroïque avec la *Lamia* de Keats et l'*Epipsychidion* de Shelley, apprenant à enjamber avec grâce d'un distique au suivant et ne faisant de la finale rimée qu'un moyen de marquer l'achèvement de la mesure, et non la conclusion monotone d'une phrase de même longueur que la précédente. Ici le vers le plus uniforme tend à la liberté d'allure du vers blanc. Par contre, le vers blanc, dans l'art délicat de Lord Tennyson, cherche à rappeler la cadence et la régularité de son rival. Si l'on étudie les chants lyriques insérés dans le poème de *La Princesse* et composés de décasyllabes sans rimes, on remarquera l'habileté avec laquelle l'auteur ménage une forte coupe après la dixième syllabe et le retour d'expressions et de consonnances données qui partagent le morceau en stances. Il produit ainsi sur l'oreille un effet de scansion précise et de rythme

(1) Voir, par ex., les définitions données par deux métriciens récents : A. Spiers, Treatise on English Versification, 1874, p. 34 : « Iambics of five feet called the *Heroic* measure, form the principal metre in the language. » A. Elwall, Nouvelle Prosodie Anglaise, p. 29 : « Elle (la mesure héroïque) est composée de cinq ïambes. »

puissant d'où ressort l'illusion de strophes véritables et il ramène par suite le vers blanc à la structure exacte et à la cadence nette que semble exiger le lyrisme. Après avoir divergé pour se développer à part l'un de l'autre, les deux espèces de mètres héroïques évoluent encore en se rapprochant.

Arrivés au terme de cette histoire du décasyllabe roman en Angleterre, il nous reste à noter les changements qu'il a subis depuis son introduction jusqu'à la période contemporaine. A ses débuts, il offre toute la régularité du vers commun français dont il dérive, nombre strict de dix syllabes, coupe fixe après la quatrième syllabe tonique et accent sur la dixième. Mais une double influence se fait sentir et d'abord celle de l'ancien mètre accentuel anglais qui lègue à son successeur la faculté de supprimer une atone initiale et, plus tard, dans la mesure dramatique, une atone quelconque à laquelle supplée une pause de la voix ou de l'action. C'est la première infraction, d'ailleurs dans le domaine d'une langue germanique, à la règle fondamentale du syllabisme, que nous ayons constatée depuis l'apparition du type métrique dans le *Boèce* provençal. Puis l'action de la littérature italienne s'exerce sur Chaucer et plus tard sur les écrivains du siècle d'Elisabeth. Elle entraîne le déplacement de la césure fixe et la fusion plus ou moins complète des deux hémistiches par l'atténuation de la coupe médiane. Le vers blanc use de toutes ces libertés et les étend dès qu'il a conquis la scène avec Marlowe et Shakespeare, tandis que le vers rimé, moins audacieux, se plie au régime de la strophe. Le décasyllabe est désormais en possession des genres littéraires les plus importants et l'alexandrin, même manié avec art par M. Drayton, dans son *Polyolbion* (1612), ne parvient pas à lutter contre lui (1). Quand la Renaissance anglaise se fut épuisée, on s'occupa de rendre plus correct le mètre de dix syllabes. Sous sa forme rimée, Waller et Dryden l'imposèrent avec le couplet héroïque; sous sa forme sans rime, Milton le régularisa et lui ouvrit le domaine de l'épopée. Le XVIIIe siècle subit l'impulsion de l'école néo-classique et transforma, sans s'en douter, la mesure décasyllabique en une mesure de cinq ïambes accentuels. Les

(1) Ce mètre n'était, du reste, pas une innovation de Drayton, puisqu'un prédécesseur de Chaucer, Robert of Gloucester, l'avait déjà essayé.

romantiques s'en emparèrent et l'affranchirent de l'extrême correction préconisée par les disciples de Pope. Mais sous l'influence des ballades populaires, ils le conçurent comme un rythme fondé principalement sur l'accent où le nombre des atones devenait indifférent, et ils y firent entrer les variations syllabiques. Le décasyllabe roman qui, en Italie, avait perdu la distinction et l'indépendance de ses deux hémistiches, prend donc en Angleterre une valeur rythmique plus forte qui porte préjudice au syllabisme originel ; il tend à devenir un pentamètre ïambique qui admet le trochée et même l'anapeste ou le dactyle accentuels.

CHAPITRE V

LES ORIGINES DE LA MÉTRIQUE ESPAGNOLE. LE *VERSO DE ARTE MAYOR*. L'*ENDECASÍLABO* ET L'IMITATION ITALIENNE. LE DÉCASYLLABE ROMAN EN PORTUGAL. SES DIVERSES FORMES.

Le vers décasyllabique paraît en Espagne comme en Italie et en Angleterre. Mais ici l'on a mis plus de temps à le reconnaître. Cela tient sans doute à l'orgueil national des Espagnols et à leur prétention d'être en tout autochthones. Pour l'un des principaux historiens de la littérature castillane, Don José Amador de los Rios, la versification de son pays ne doit rien aux peuples voisins, elle est née simplement de la transformation des mètres quantitatifs en rythmes accentués par l'intermédiaire des hymnes de l'église latine. C'est la thèse qu'il soutient dans son *Historia Crítica de la literatura española* (Madrid, 1861, etc.). D'après lui, les premiers essais poétiques dans la péninsule furent des chansons populaires reposant sur le principe de l'accentuation et soumises peu à peu à la règle du syllabisme. Il y distingue une période de développement purement orale suivie d'une autre où l'on commence à les fixer par écrit en attendant la troisième phase de culture artistique. Il y a beaucoup de vrai, sans conteste, dans cette façon de concevoir la naissance de certains vers en langue vulgaire. Au début de l'époque médiévale l'on rencontre en Espagne des chants grossiers où le nombre des toniques semble, en effet, jouer le rôle le plus important. On peut même accorder que telle mesure, plus

aimée que les autres, notamment le vers de huit syllabes, a subi profondément l'influence du rythme ecclésiastique correspondant. Mais dès qu'il s'agit de mètres plus considérables employés par un art plus conscient de lui-même, l'explication, en quelque sorte patriotique, perd de sa valeur. Il y a, comme le remarque M. Ferd. Wolf (1), certaines objections de fait dont on ne saurait ne pas tenir compte. C'est ainsi que les poèmes héroïques espagnols, notamment la *Crónaca rimada del Cid* (2), sont en alexandrins, plus ou moins frustes, sans doute, mais désignés sous le nom significatif de *versos franceses*. A plus forte raison pour le décasyllabe, qui se présente plus tard, lorsque son emploi lyrique a prévalu en France, et qui, en espagnol, ne sert jamais à l'épopée, peut-on présumer (en attendant que la comparaison des vers nous la démontre) une origine étrangère. Et les arguments invoqués au chapitre Ier de ce travail contre sa dérivation de rythmes latins nous paraissent également valables lorsque nous le retrouvons dans la péninsule ibérique.

Une autre théorie, celle du critique déjà cité, M. Ferd. Wolf, prétend le tirer d'une poésie populaire hypothétique. Les seuls vers indigènes en Espagne seraient, d'après lui, les petits *versos de redondilla mayor y menor* et ceux-ci, en se combinant, auraient produit le mètre vraiment national ou *verso de arte mayor* (3). Il adopte donc expressément les vues exprimées par les anciens prosodistes castillans, tels que Juan de Encina, Juan Diaz Rengifo, Luis Alfonso de Carvallo, Francisco de Cascales et le Père Sarmiento, qui en font un assemblage de deux *redondillas menores* de six syllabes chacune. Sans entrer dans une discussion étrangère à notre sujet touchant les mètres de six et de huit syllabes déclarés autochthones en Espagne, il est difficile de ne pas les rapprocher des mètres absolument semblables en langue d'oïl et en provençal (4) et de ne pas remarquer qu'ils forment souvent

(1) Voir le Jahrbuch für rom. und engl. Literatur, vol. V, p. 114-18.

(2) Voir Damas Hinard, *Le Poème du Cid*. Paris, 1858, p. XXXIII, etc.

(3) Cf. Jahrb. für rom. und engl. Literatur, V, p. 118. La désignation de « grand art » indique pourtant un mètre plus délicat et plus digne d'être cultivé que le vers qui avait prévalu à l'époque antérieure.

(4) Notons d'ailleurs que M. Ferd. Wolf lui-même attribue à la fin du XIIIe siècle l'invention du *verso de arte mayor* par des poètes instruits, c'est-à-dire à une époque où ce même type existe déjà en France et en Provence. — F. Wolf, Studien zur Geschichte der span. und portug. Nationalliteratur. Berlin, 1859, p. 413.

des strophes (comme dans les hymnes latines) où le deuxième et le quatrième vers, — toujours des vers de nombre pair, — riment seuls ensemble, c'est-à-dire qu'il y a eu, selon toute apparence, emploi détaché des hémistiches d'une mesure plus longue terminée par une homophonie finale. Quant à la thèse de la juxtaposition pure et simple de deux vers plus courts de même longueur, elle se heurte à la difficulté d'expliquer, dans le type ordinaire de l'*arte mayor* la présence assez fréquente d'une césure masculine, par exemple dans Juan de Mena (1) :

Y las por venir | ordeno á mi guisa (*Las Trescientas*, str. XXIII).
Tu conformidad | es no ser conforme (Id., str. X).

et mieux encore la présence de vers dont le premier hémistiche est accentué sur la quatrième syllabe, tandis que le second l'est régulièrement sur la cinquième, par exemple :

Vayan de géntes | sabidos en gente (Id., str. III).
Mira la gránde | constancia del norte (Id., str. VIII).

Notons aussi dans les citations précédentes une coupe purement rythmique qui sépare un adjectif d'un nom, un sujet de son verbe, en d'autres termes la tendance très nette chez l'un des premiers et des plus importants écrivains en *arte mayor* à fondre les deux hémistiches l'un dans l'autre, chose extrêmement improbable à cette époque dans l'hypothèse que nous examinons. On peut, il est vrai, soutenir l'hypothèse de M. F. Wolf en arguant de la rime intérieure dans les exemples les plus anciens que l'on connaisse du décasyllabe en langue espagnole, comme dans les proverbes courants :

Bien sabe la rosa | en que mano posa.
Conseya d'orella | non vale una arbella

ou encore dans l'œuvre de l'archiprêtre de Hita, par exemple :

Quiero seguir | a ti, flor de las flores
Siempre decir, | cantar a tus loores (2).

(1) Nous empruntons bon nombre d'exemples au bel article de M. A. Morel-Fatio sur l'Arte Mayor et l'Hendécasyllabe, Romania, XXIII, p. 209-31, dont nous adoptons entièrement les conclusions.

(2) Ici, cependant, le premier hémistiche rime avec le premier hémistiche du vers suivant et chaque décasyllabe forme un tout bien distinct.

Mais pareil phénomène se comprend aussi bien (sinon mieux) dans le cas de la scission d'un mètre un peu long que dans celui de la réunion de deux mètres assez courts et les cas analogues de la rythmique latine et de la versification provençale, antérieurs à ceux que fournit l'Espagne, semblent bien prouver qu'il en est ainsi (1). Les arguments des théoriciens castillans des XVIe et XVIIe siècle, même repris et étayés par un éminent critique moderne, ne paraissent donc pas convaincants.

Mais laissons la controverse pour en venir aux faits historiques et à l'étude analytique du décasyllabe espagnol. L'on est frappé, dès que l'on serre de plus près ce sujet, de voir à quel point l'examen des dates confirme la présomption d'une origine commune de ce vers et de son prototype français et provençal. Comme l'observe M. Wolf lui-même, c'est l'alexandrin, dont le mètre de la chronique du *Cid* ne serait qu'une imitation, qui semble d'abord l'emporter dans la péninsule. Quand son rival plus court y pénètre, il a cessé de plaire à l'épopée, il s'est plié aux caprices de la poésie lyrique et se rencontre en France, au XIIIe siècle, sous sa forme traditionnelle coupée après la quatrième syllabe, mais tendant à s'affranchir de cette contrainte, et sous sa forme rajeunie avec une césure après la cinquième tonique. Toutes deux admettent à l'hémistiche une syllabe surnuméraire non comptée. Or, nous retrouvons une mesure identique au-delà des Pyrénées dès la fin du siècle suivant. Elle s'attache de préférence au lyrisme ou aux genres voisins et se présente le plus souvent en strophes de huit vers. Enfin, elle remplace l'ancienne stance épique du *Cid* ou *cuaderna via* au moment où le prestige des longs poèmes narratifs commence à faiblir, mais où dure encore l'influence de la France du Nord, comme le prouvent mainte traduction de langue d'oïl et même les devises françaises du célèbre tournoi de Suero de Quiñones en 1434. Comment l'Espagne, toujours si dépendante de l'étranger pour l'architecture, la musique et la peinture, ne subirait-elle pas dans le domaine des lettres une influence alors prépondérante en Europe?

Au reste, il suffit de comparer le décasyllabe français du XIIIe siècle avec les premiers décasyllabes espagnols pour consta-

(1) Cf. plus haut, p. 86.

ter leur similarité complète. Si l'on regarde, avec M. Amador de los Rios (1), les proverbes rimés ou assonancés comme les plus anciens spécimens de la versification sous ses diverses formes, ce qui est contestable en raison de l'incertitude quant à leur date d'origine, on y trouve des vers de dix syllabes avec accent tonique sur la quatrième, tel que

Amor de niña — agua en castilla

et des exemples, cités plus haut, de ce vers coupé après la cinquième tonique avec syllabe surnuméraire à la césure, c'est-à-dire exactement pareils au type de langue d'oil :

Arras est escole | de tous biens entendre.

Mais si nous arrivons à des auteurs d'une époque bien déterminée, la ressemblance est plus frappante encore. Chez l'archiprêtre de Hita (2), le décasyllabe, encore très rare, conserve même sa césure masculine à la place traditionnelle, par exemple :

Quiero seguir | a ti, flor de las flores
. . . . . .
Non me partir
De te servir, | mejor de las mejores.

Il y a mieux. Chez les écrivains qui ont rendu populaire le « verso de arte mayor » l'on retrouve les traces de la coupe primitive. C'est ainsi que dans le grand poème de Juan de Mena, écrit vers le milieu du xve siècle, *El Laberinto* ou *Las Trescientas*, l'on rencontre, d'après M. Morel-Fatio, qui en a fait un examen minutieux, deux ou trois exemples au moins par strophe du premier hémistiche accentué sur la quatrième syllabe, la cinquième étant atone, comme dans :

(1) Voir son article sur les proverbes espagnols comme élément de la métrique dans le Jahrb. für rom. und engl. Literatur (1860), p. 63, etc.

(2) D'ailleurs, un critique espagnol lui-même, M. Mila y Fontanals, dans son ouvrage *De los Trovadores en España* (Barcelone, 1861), p. 512, reconnaît dans l'œuvre mélangée de l'archiprêtre de Hito, à côté d'éléments bien nationaux, une certaine influence provençale. Il y attribue notamment les décasyllabes à rime féminine et les vers *de arte mayor* que l'on trouve dans les poésies galiciennes ou *Cántigas*, attribuées à Alphonse X. Citons encore, comme exemples d'anciens décasyllabes espagnols, certaines poésies de l'infant Don Juan Manuel (1282-1347) sous le nom de Conde Lucanor.

Una doncella | tan mucho fermosa. (Str. XX.)

Il est sans doute facile de ne voir là qu'une césure lyrique — d'ailleurs fautive et fort rare dans le mètre correspondant de langue d'oïl — et d'admettre, ainsi que le veut M. Edm. Stengel pour toutes les césures lyriques, surtout dans une poésie chantée comme devait l'être celle de Juan de Mena (1), que le battement rythmique renforce et accentue l'atone. Cela ne nous empêchera pas de reconnaître qu'une licence aussi fréquente est plus qu'un simple expédient de l'écrivain en vue d'alléger sa tâche et qu'elle constitue réellement une réminiscence d'un état antérieur de la versification, une survivance en quelque sorte d'un type métrique remplacé, mais non pas inconnu.

Une autre théorie a été mise en avant au sujet du « verso de arte mayor » par une école qui tend à voir dans la versification espagnole une application exclusive du principe de l'accentuation. Pour Don Francisco de Salinas et plus récemment pour Don Andrés Bello, auteur des *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (Bogota, 1882), le vers que nous avons étudié n'est pas, à proprement parler, un décasyllabe à rime féminine, mais un vers composé de quatre amphibraques accentuels (⏑ ´ ⏑) et dont le type serait cet exorde de *Las Trescientas :*

Al múy pre-poténte | Don Júan el- Segúndo.

Il nous semble y avoir là une erreur fondamentale sur la constitution même des mètres romans. Ceux-ci, la critique littéraire et l'histoire des origines en font foi, dépendent en dernière analyse du syllabisme renforcé par une coupe finale et souvent une coupe intérieure, ainsi que par une ou tout au plus deux toniques à places fixes (2). Mais en dehors de ces considérations abstraites, il y a de sérieuses objections à faire valoir contre le point de vue de Don A. Bello. Notons que l'amphibraque est plutôt un pied

(1) Romania, XXIII, p. 213.

(2) Une preuve incidente, mais d'autant plus concluante, que telle est bien la conception première du *verso de arte mayor* en Espagne, c'est que les théoriciens primitifs, comme Juan de Encina par ex., désignent la strophe sous le nom de *pied*. De même en Portugal, la pièce lyrique dite *vilhanico* commence par une introduction (ou *cabeça*), suivie d'une stance de six vers, appelée *pés*. Le pied, comme division du vers isolé, n'existe donc pas.

fictif qu'une unité réelle dans le domaine de la métrique accentuelle, puisqu'il se ramène de lui-même, après une première mesure tronquée, à une série d'anapestes rythmiques ou bien, si le vers commençait exceptionnellement par un accent, à une série de dactyles rythmiques, c'est-à-dire que le même poème reposant sur l'accent tonique passerait, au hasard des vocables employés, d'un mouvement ascendant au mouvement descendant contraire. C'est une conséquence inadmissible pour qui adopte les principes de l'école nouvelle. Or, il arrive précisément, nous l'avons vu, que, par un retour au type primitif, la quatrième syllabe est parfois tonique et que la première aussi porte l'accent, comme dans le vers déjà cité

Váyan de géntes | sabídos en génte,

ce qui constitue un rythme dactylique. Plus on remonte haut dans la littérature espagnole, plus cette particularité se remarque fréquemment. Le « verso de arte mayor » ne saurait donc être formé de quatre amphibraques accentuels, ainsi que le prétendent certains critiques modernes.

Par contre, nous n'avons pas de peine à reconnaître la confirmation de son origine française dans le caractère spécial que nous venons de signaler. D'après Juan de Encina (dont l'ouvrage intitulé *Arte de poesia castellana* est de 1496) le premier hémistiche de notre dernière citation serait équivalent à un hémistiche complet, tel que

(E) vayan de géntes,

et cela, sans doute, parce que la plupart des exemples en question débutent par une tonique. C'est ce que des métriciens plus récents, entre autres Fr. Diez et Don A. Bello, expriment en disant qu'il est permis d'omettre l'atone initiale dans un vers d'*arte mayor*. M. G. Baist (1) donne la même explication et voit dans cette licence supposée, plus rare, ajoute-t-il, dans la seconde moitié de la mesure, la survivance d'un usage dû à une versification antérieure et servant à briser la monotonie du rythme.

(1) Voir G. Gröber, Grundriss der Romanischen Philologie. Strasbourg, 1893, etc., 2er Band, 2e Abteilung, S. 424.

Pour M. Morel-Fatio (1) les hémistiches réduits d'une syllabe l'ont été pour répondre aux besoins de la musique ; « rythmiquement parlant, ils sont des monstres, et, en les lisant, il est nécessaire de faire porter le frappé sur la dernière syllabe atone ». Il remarque, d'ailleurs, que les grammairiens catalans proscrivent absolument la césure lyrique de leur décasyllabe (2). Que ces conclusions soient justes, nous n'en disconvenons pas. Mais il nous est difficile d'admettre l'omission d'une initiale atone (ce qui constituerait une infraction étrange en pays latin au principe rigoureux du syllabisme des mètres romans), quand nous constatons l'identité parfaite de l'exemple espagnol donné plus haut avec maint exemple tiré des lyriques français du moyen-âge et présentant le phénomène d'empiètement du premier hémistiche sur le second (3). En *taratantara* le cas est fautif, et il faut avec raison accentuer partiellement la cinquième syllabe, suivant le conseil de M. Edm. Stengel et de M. Morel-Fatio, mais il est naturel d'y reconnaître un retour offensif de la césure traditionnelle du décasyllabe, partant une trace manifeste de sa dérivation française.

Si nous revenons au type normal du « verso de arte mayor », à celui dont l'accent intérieur fixe porte toujours sur la cinquième syllabe, nous constatons qu'il comporte au gré du poète une coupe masculine ou féminine. Mais quand elle est masculine, si l'on en croit Don A. Bello, il y a une syllabe de plus au second hémistiche par une sorte de compensation. Il cite à l'appui de sa thèse trois vers des *Trescientas* que M. Morel-Fatio (4) rectifie sans peine à l'aide d'une correction très légère corroborée d'ailleurs par d'autres exemples, en assez grand nombre, non compensés, tels que :

Icaria, á la qual | el naufrago dio (*Las Trescientas*, str. LII.)
Y las por venir | ordeno á mi guisa (Id., str. XXIII.)

Le critique espagnol déclare aussi qu'inversement, si le premier hémistiche se trouve allongé au moyen d'un vocable propa-

(1) Romania, XXIII, p. 221.
(2) Id., p. 217, n. 1.
(3) Voir ci-dessus, p. 60.
(4) Id., p. 218-19.

roxyton final, le second hémistiche est raccourci d'une syllabe, mais ici encore M. Morel-Fatio corrige aisément les citations :

Ni sale la fúlica | de la [su] marma
Igneo lo viéramos | o [bien] turbulento

en se fondant sur l'absence de compensation dans les suivants :

Y las siete Pléyadas | en ellas otea (Id., str. VIII)
Qual el Penatígero | entrando en el Tibre (Id., str. XXXI).

Il y a pour lui, en pareille circonstance, altération du texte primitif de Juan de Mena et il n'admet de vers compensés ou d'enjambement d'un hémistiche sur l'autre que chez certains poètes du XVIIIe siècle (1), erreur évitée par quelques écrivains modernes, comme Avellaneda, dans l'emploi de l'*arte mayor*. Ces conclusions du savant hispanisant ont un intérêt considérable pour l'histoire de la littérature. Elles établissent l'indépendance réelle des hémistiches dans le vers de dix syllabes lors de son introduction en Espagne, et l'existence de fait (bien que parfois niée) de la césure épique dans cette mesure de *taratantara*, détails importants qui le rapprochent du type correspondant en langue d'oïl.

Y a-t-il d'autres marques caractéristiques du « verso de arte mayor » qui méritent de retenir l'attention ? Nous n'insistons pas sur l'hiatus qui est de règle entre les deux moitiés du vers, tandis que l'élision est permise ailleurs (2). La dernière citation en fournit un bon exemple. Mais il n'est pas inutile d'examiner ce décasyllabe sous le rapport de l'accentuation. Don A. Bello, nous l'avons vu, n'y reconnaît que quatre toniques, comme dans le mètre des vieilles Chansons de geste et la satire bien connue de Courtois d'Arras. Or, la place même de ces toniques est significative. Si nous avions affaire, ainsi qu'on l'a prétendu, à la juxtaposition de deux petites *redondillas* (ou rondelets) trochaïques, il y aurait six accents, ou tout au moins cinq, et portant sur des syllabes impaires. Le mélange, si souvent toléré chez Juan de

(1) Id., pp. 219-20 et 221.

(2) Don A. Bello croit à la fusion des hémistiches chez Juan de Mena, mais cet enjambement, dit M. Morel-Fatio, est très exceptionnel et sans doute le résultat d'une négligence.

Mena, de vers accentués sur la quatrième avec d'autres de type normal est déjà embarrassant pour les théoriciens en question et rappelle le mouvement plutôt ïambique de la mesure française. Mais tandis qu'en France deux accents seuls sont fixes, celui qui termine chacun des deux hémistiches, et que la position des autres n'est que traditionnelle et non obligatoire, en Espagne les métriciens se montrent moins accommodants. A la fin du XVIe siècle, au moment de la plus grande vogue de l'*arte mayor*, Juan Diaz Rengifo, dans son *Arte poética española* (1592), réclame l'accentuation de la seconde et de la huitième syllabe. Si en 1596 Alonzo Lopez Pinciano ne demande que celle de la deuxième syllabe, Francisco de Cascales, dans ses *Tablas poéticas* de 1617, revient aux exigences de Rengifo (1). Au XIXe siècle, Don Andrés Bello fait preuve de la même rigueur dans ses *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Tous les témoignages concordent donc pour imposer au poète deux accents à place paire, sur la deuxième et sur la huitième syllabe, indépendamment de l'accent obligatoire sur la dixième. Cela revient à lui recommander un mouvement en général ïambique (2), tel que le comporte le plus souvent le décasyllabe roman qui fait l'objet de notre étude, seulement « contrarié dans son rythme, suivant l'expression de M. Morel-Fatio, par l'accentuation insolite de la cinquième syllabe ». Nous étions arrivé, on s'en souvient, à une constatation identique en ce qui concerne la mesure en *taratantara* de la versification française.

Si l'on se demande pour quelles raisons le décasyllabe roman abandonne si promptement en Espagne sa forme traditionnelle et ne trouve d'accueil vraiment favorable que comme « verso de arte mayor », il semble que les conditions historiques doivent fournir la réponse. D'une part, au moment où il traverse les Pyrénées, il n'a plus le monopole des longs récits épiques, et le rythme brisé, produit par la coupe après la cinquième syllabe rendue tonique, lui donne le piquant de la nouveauté. D'autre part, le mouvement trochaïque un peu grossier que l'on retrouve

(1) Romania, XXIII, p. 211-12.

(2) Il y a, du reste, un fait significatif et qui confirme notre théorie, c'est qu'un « verso de arte mayor » entièrement trochaïque (et cela bien que l'accent obligatoire de la 5e syllabe dût y porter) est inconnu.

souvent dans les vieilles chansons populaires espagnoles, devait prêter dans la péninsule quelque charme à un mètre syllabique et régulier qui rappelait sur certains points les poésies d'antan. Quoi qu'il en soit, c'est l'*arte mayor* qui recueillit la succession du quatrain informe de la *cuaderna via* et qui prédomina au cours du XVe et du XVIe siècle pour s'éteindre petit à petit au XVIIe et au XVIIIe. Il commence par être appliqué au lyrisme, d'abord dans la *tenzone*, puis de façon presque exclusive dans la grande strophe de huit vers. C'est ainsi qu'on le retrouve dans l'œuvre de Juan de Mena et de ses contemporains. Il décline avec l'introduction de l'hendécasyllabe, après avoir atteint son apogée dans les *Trescientas*. Dès la fin du XVIe siècle, il est en pleine décadence, au dire de Gonzalo Argote de Molina, bien qu'on en rencontre encore des exemples un peu plus tard dans le troisième livre de la *Galathée* de Cervantes et dans la *Cueva de Salamanca* (1). L'hégémonie littéraire passe, ainsi que l'influence politique sur les affaires de la péninsule, de la France à l'Italie et le décasyllabe roman exerce son action en Espagne sous le déguisement de l'*endecasílabo*.

Le vers de onze syllabes connu sous ce nom fut introduit vers le milieu du XVe siècle par les italianisants et surtout par les *Dantistas*. Déjà un peu auparavant, un poète, génois d'origine, Francisco Imperial, s'était essayé dans cette mesure. Mais elle ne fut vraiment employée avec art et consciemment que par un ami de Juan de Mena, le marquis de Santillana, qui, en 1444, adressa dix-sept sonnets en hendécasyllabes à Violente de Prades, comtesse de Modica. L'innovation consistait, on le sait, à fondre les deux hémistiches, c'est-à-dire à supprimer toute césure lyrique, et à marquer moins fortement la coupe, où l'élision se substituait désormais plus souvent à l'hiatus. Le marquis se conformait sur ces points aux modèles qu'il avait choisis. Cependant il reste, même chez lui, un souvenir de l'ancien état de choses dans le fait qu'il se contente parfois de deux accents forts, les toniques obligatoires de la quatrième et de la dixième syllabe, comme le

(1) Il ne reste guère que Sebastian de Horozco, de Tolède (mort vers 1537), pour rimer à l'ancienne manière et se complaire aux vers d'*arte mayor*.

remarque M. Morel-Fatio (1), alors qu'en Italie l'on en exigeait trois. De là des exemples pareils à ceux-ci :

Servando en acto la fraternal liga (Sonnets, II, 4)
Vieron mis ojos en forma divina (III, 7)

qui n'auraient pas satisfait Pétrarque ou Tasse. La mode nouvelle se répandit rapidement parmi les lettrés. Elle précipita la ruine du « verso de arte mayor », mais il semble difficile qu'elle n'ait pas dû à ce dernier une partie de son succès. En effet, le rival étranger ressemblait au mètre qu'il remplaçait, avec certains avantages en plus. Il était à la fois moins monotone et plus régulier. Sa plasticité lui venait surtout de la césure mobile et de la fréquence des enjambements. Quant à la régularité, on s'en apercevait à la pratique d'un syllabisme rigoureux et au mouvement plus fortement ïambique que rien de frappant ne tendait à contrarier. Il faut croire, d'ailleurs, que le public ne fut pas seul à se douter de la parenté réelle des deux vers. Santillana, qui avait si bien su adapter l'*endecasílabo* à la structure délicate du sonnet, auquel la langue espagnole se prête apparemment assez mal, n'eut pas des imitateurs d'une égale adresse. Les premiers ne réussirent pas à atteindre la souplesse du vers italien et ils y accentuèrent volontiers la cinquième syllabe, revenant ainsi au type traditionnel de l'*arte mayor*. Ce fut aussi la faute assez naturelle de leurs successeurs immédiats, et notamment de Diego de Mendoza, qui se sert même, contrairement aux règles italiennes depuis la composition de la *Jérusalem Délivrée*, de finales masculines. La renaissance des lettres en Espagne amena peu à peu la disparition de cette licence et remit définitivement l'*endecasílabo* en honneur. Il fut alors repris par un étranger, l'envoyé de Venise Navagiero, et dans la péninsule par Garcilaso de la Vega et par le Catalan Boscan Almogaver. Sa vogue, depuis ce moment, est allée en croissant. Il s'est complètement substitué à l'*arte mayor*, parce que, né de la même source, il est à la fois plus varié et mieux rythmé.

La structure du vers de onze syllabes en Espagne rappelle sous tous rapports celle de son prototype italien. La coupe inté-

(1) Romania, XXIII, p. 225.

rieure en est entièrement libre au point qu'un critique a pu dire qu'il n'est aucun endroit du mètre où il ne soit permis de faire la césure et qu'il n'y en a aucun où l'on doive la prescrire. Cependant, elle se trouve de préférence, de même qu'en Italie, après la quatrième ou la sixième syllabe. Quant à l'accentuation, elle semble être devenue plus stricte avec le temps. Autrefois, nous l'avons vérifié chez le marquis de Santillana, les deux toniques traditionnelles étaient les seules exigées. Quand il y en avait d'autres, elles pouvaient être à une place impaire, comme dans l'exemple suivant :

Abandonándo la pláya desierta.

Mais les modernes désirent un rythme plus franchement ïambique et, par conséquent, ils recommandent d'accentuer aussi la sixième syllabe ou bien la quatrième et la huitième. Dans ce dernier cas, il faut que l'écrivain se garde de mettre un proparoxyton à la césure de la quatrième syllabe. Un vers tel que

Huye la tórtola — del nído amádo

est réputé fautif parce qu'il donne l'impression de deux mètres plus courts :

Huye la tortola
del nido amado,

ou, ce qui revient au même et ce qui explique l'effet de dichotomie produit, parce qu'il comporte quatre accents au lieu des cinq que nous avons reconnu au delà des Alpes dans le « verso maggiore ». Ce n'est pas, du reste, que le trochée rythmique ne soit parfaitement admis chez les Espagnols. Il vient fort bien après la coupe régulière, soit après la quatrième syllabe accentuée :

Vuela fugáz, tímida corza, vuela

soit après la sixième, ainsi :

La de cándida fé, crédula ninfa.

Mais une rencontre de toniques, surtout si elle a lieu en dehors des places traditionnelles de la césure, affecte désagréablement l'oreille, comme dans cet exemple que l'on a blâmé chez Iriarte :

Las maravillas de aquél árte canto.

Enfin, comme chez Dante et chez Tasse, le double trochée n'a rien qui offusque. Il peut y en avoir jusqu'à trois dans l'*endecasílabo*, pourvu qu'ils ne soient pas consécutifs et l'une des citations précédentes modifiée de la sorte :

Vúela, vúela fugáz, tímida corza

n'en serait que plus harmonieuse. La liberté accentuelle est donc fort grande dans le *verso heróico*. Cette liberté est due à son origine étrangère, mais elle nous empêche de conclure, avec certaine école récente, que le mètre en question repose exclusivement sur l'accentuation.

A côté de cette mesure, qui a prévalu en Espagne depuis le XVIIe siècle et qui s'emploie dans les poèmes les plus sérieux et de longue haleine, il convient de noter diverses combinaisons rythmiques également empruntées à l'Italie. La première en date, importée en 1444 par le marquis de Santillana, est le sonnet dont la difficulté a généralement rebuté ses successeurs. L'*ottava rima*, employée par Arioste et Tasse et qui rappelait d'ailleurs la strophe de huit vers si familière en *arte mayor*, obtint un plus grand succès et tenta les meilleurs parmi les *Dantistas*. On vit aussi dans la péninsule les tercets de la *Divine Comédie*, dont l'entrelacement monotone ne peut plaire que dans l'œuvre d'un maître écrivain et les longues strophes, à la manière de Pétrarque, coupées de vers courts qui forment une pièce lyrique désignée sous le nom de *cancion*. Celle-ci, à son tour, donne une ode par la suppression de l'envoi traditionnel. Enfin le décasyllabe à finale féminine (les Espagnols n'admettent pas les terminaisons masculines dans la poésie élevée) se rencontre parfois en quatrains à rimes croisées dont la popularité s'explique par le souvenir des vieux quatrains en langue vulgaire, bien que ceux-ci aient été composés en mètres tout différents.

Une dernière innovation italienne a pénétré en Espagne sous l'influence de la Renaissance, à savoir le vers blanc. Ce n'est pas que l'absence de rimes ne se remarque à une époque bien antérieure dans l'histoire littéraire de la péninsule ibérique. On trouve de temps en temps, chez les Catalans et chez les Espagnols, un

vers dit *perdu* qui ne se rattache à aucun autre par une homophonie finale. Dès le milieu du xve siècle, il y avait dans l'œuvre d'Auzias March, mort en 1458, diverses pièces non rimées où la coupe régulière du décasyllabe en 4 + 6 est strictement observée (1). Mais l'emploi systématique du vers blanc pour des poèmes quelque peu considérables a été emprunté à l'Italie à la fin du siècle suivant. Le nom même de *versos sueltos* donné à ce genre de composition ne fait que traduire l'expression de *versi sciolti* imaginée par Rucellai. C'est un Catalan, Boscan Almogaver, qui, dans un ouvrage intitulé *Héro et Léandre* et tiré du grec, fournit, semble-t-il, le premier exemple marquant de cette nouveauté dans le domaine de la versification. On cite également des morceaux moins étendus de Garcilaso de la Vega et de Cairasco de Figueroa et, comme œuvre de plus haute importance, la belle traduction de l'*Aminta* par Jauregui qui parut à Rome en l'an 1607. Comme dans les essais analogues en d'autres pays, tels que l'Italie et l'Angleterre, ces tentatives se distinguent d'abord par la régularité de la structure et notamment de la coupe. On observe même quelquefois une certaine part encore faite à la rime. C'est ainsi que deux rimes plates terminent ordinairement les périodes dans les *versos sueltos* de Rebolledo (1597-1676). Mais en Espagne, comme en Italie et en Angleterre, ce nouveau genre cherche à se différencier de la prose élevée par des qualités spéciales de langage et de style. Moratin (1737-1788) et Quintana (1772-1857), qui ont le plus fait usage de cette forme du décasyllabe, se plaisent aussi, plus que les autres poètes, à l'inversion et à l'enjambement et aux césures multiples pouvant varier la phrase rythmique et la rendre harmonieuse. Le vers blanc ne se soutient que par la grandeur de la pensée et par la noblesse de l'expression.

Comment arrive-t-il cependant que le mètre non rimé n'ait pas obtenu plus de succès dans une langue aussi riche et aussi sonore que l'espagnol ? Il n'a guère tenté qu'un petit nombre d'écrivains et n'a pas, en quelque sorte, pris racine dans le pays. Cet échec relatif semble devoir s'expliquer par des causes historiques. En

(1) L'on se rappelle d'ailleurs qu'en Italie, au temps de Dante, le poète Barberini s'était déjà passé de la rime dans un petit nombre de pièces de vers.

effet, le *verso suelto* ne s'est guère répandu dans la péninsule que près d'un siècle après avoir été adopté par les poètes anglais. Il était alors trop tard pour qu'il pût s'imposer aux genres les plus importants. Le théâtre, et surtout la scène comique, avait déjà choisi le mode d'expression qui lui convenait le mieux. C'est là que régnait presque exclusivement le vers moyen formé de sept syllabes avec finale féminine et qui, pour cette raison, porte le nom d'octosyllabe (1). Ce dernier n'avait rien à envier au vers blanc pour la facilité de la facture, puisqu'il n'exigeait qu'une assonance légère sur les vers pairs et qu'il se rapprochait très suffisamment du langage courant que le drame tend à rappeler. Par là le plus vaste domaine des lettres, et certainement le plus populaire, échappait au nouveau venu. D'autre part, au commencement du XVIIe siècle, l'immortelle satire de Cervantes avait détruit le prestige des romans de chevalerie et du même coup avait éloigné le public pour longtemps de l'épopée. Le lyrisme, de son côté, ne saurait se passer d'un rythme très net fortement marqué par les rimes. La part faite au *verso suelto* était donc bien réduite et l'on comprend qu'il n'ait pas conquis en Espagne le haut rang qui lui revient ailleurs.

Il nous reste à parler d'une particularité du décasyllabe espagnol que nous avons déjà notée au XVe siècle à propos des œuvres de Juan de Mena, à savoir de l'emploi des proparoxytons. La langue les possède en assez grande abondance, au point que dans l'ancienne poésie il était permis de les faire assoner avec des paroxytons, par exemple : *bárbara* avec *cása* et *máxima* avec *plánta* (2). Cette licence poétique, ainsi que celle toute semblable de l'assonance de paroxytons et d'oxytons, disparut avec les progrès de la culture littéraire. Mais la fréquence même de ces mots devait empêcher de les écarter entièrement et par suite nous constatons exceptionnellement leur présence dans le *verso de arte mayor* à la fin du premier hémistiche. Mais vers la seconde

(1) Les Espagnols comprennent en général, dans la désignation de leurs vers, l'atone finale et même l'atone qui termine le premier hémistiche. Mais c'est si bien là une simple façon de parler que les anciens métriciens nomment le vers d'*arte mayor* un *décasyllabe* et que le marquis de Santillana a mentionné à ce propos les « coplas de diez sílabas á la manera de los Lemozis (les Provençaux, souvent confondus avec les Limousins) ».

(2) G. Gröber's Grundriss der roman. Philol., 2er Bd., 1ste Abteil., S. 19.

moitié du XVe siècle apparurent des rimes ainsi construites. Le nouveau mètre terminé de la sorte prit le nom de *verso esdrújulo*, simple écho du *sdrucciolo* des Italiens, et qui indique par là son origine (1). Le métricien Juan de Encina en parle déjà dès 1496 dans son *Arte de poesia castellana*. Mais c'est un peu plus tard seulement que cette innovation s'acclimata en Espagne. On en trouve la trace dans les poèmes de Garcilaso de la Vega en 1543, ainsi que chez Hurtado de Mendoza (1503-75) et chez Gutierre de Cetina. Mais le premier qui semble rechercher ces finales par plaisir est Jorge de Montemayor (1520-61) qui s'inspire visiblement de l'Italie. Bientôt après, en 1575, Gonzalo Argota de Moline note combien elles sont employées par Sannazaro et vers la même époque Cairasco de Figueroa, dans son *Templo Militante*, s'y complait si volontiers qu'il a longtemps passé pour l'inventeur des *esdrújulos* ou du moins pour l'auteur qui sut le mieux s'en servir au XVIe siècle. Ces vers méritèrent une mention spéciale de Rengifo dans son *Arte poética española* (1592), quoiqu'il les déclare encore fort peu nombreux. La mode, d'ailleurs, s'en répandit rapidement pendant les cent ans qui suivirent et les proparoxytons furent placés non seulement à la rime, mais encore parfois en tête du décasyllabe, comme le constate Vicens en 1703. Il n'y a rien d'étonnant à cela dans une période d'imitation italienne. Au début du vers, il s'agit, en fait, de mettre un trochée accentuel. La licence est plus grande à la fin, puisqu'elle tend à prolonger le mètre au delà de ses justes limites. A ce titre, elle avait déjà été proscrite par Tasse de son poème épique et sur ce point les écrivains espagnols modernes paraissent aussi revenir à plus de régularité.

L'influence littéraire de l'Italie ne s'exerça pas seulement sur la forme du décasyllabe espagnol, elle s'étendit également à l'emploi des mots. Pendant la période la plus reculée, comme d'ailleurs chez les autres peuples romans, l'hiatus régnait sans conteste dans la versification. On le constate à tout instant chez Berceo au XIIIe siècle et chez l'archiprêtre de Hita. Il en est de même pour le poème du *Cid* et les œuvres de Gonzalo. C'est plus tard que

(1) Nous en avons cité plus haut des exemples dans la *Divine Comédie* de Dante.

l'élision, ou la synalèphe, fut introduite par ceux qui s'inspirèrent des trouvères limousins et portugais. Il faut arriver au xve siècle pour voir le principe officiellement reconnu par un métricien de la péninsule et encore non sans restrictions. Dans sa *Gramática Castellana*, publiée en 1492, Elio Antonio de Nebrija cite les vers suivants :

Hijo mio mucho‿amado
No contrastes a las gentes
Ama e seras amado.
Hayez lo que no harás

qu'il regarde tous comme ayant huit syllabes (1) et dont il ramène le premier à la norme voulue par une élision entre les mots *mucho* et *amado*. Il ne la juge, du reste, pas obligatoire, sauf quand les particules *que* ou *de* se rencontrent avec une voyelle. Dans les autres cas, elle est à la discrétion de l'écrivain. Un de ses contemporains, Mossa Gonzalo Garcia de Santa-Maria, la prétend surtout indispensable, ainsi qu'il l'écrit dans le prologue de sa traduction des Distiques de Caton en 1493, si ce sont deux voyelles identiques qui se trouvent en présence. Ce fut, comme l'a montré M. Morel-Fatio, un des services rendus à la versification espagnole par les hendécasyllabistes du xvie siècle, que d'avoir établi certaines règles fixes en la matière. A partir de 1550 ils imposent, par leur exemple, les usages italiens quant à l'élision, à la contraction et à la diérèse des voyelles (2). L'on ne s'en écarte plus guère que sur un petit nombre de points et sans que cette résistance soit générale. C'est ainsi que l'on scande parfois différemment les combinaisons de voyelles *ía*, *íe*, *ío*, à l'intérieur du décasyllabe et que Diego de Mendoza, entre autres, qui se singularise déjà par l'emploi de rimes masculines, se refuse à élider une voyelle devant une *h* due à une *f* latine (soit *hierro* de *ferrum*). Ce sont là des divergences peu importantes et, de nos jours, l'influence de l'Italie a fini par l'emporter complètement. Ce

(1) Nous avons déjà noté chez les Provençaux une confusion toute pareille entre les vers à finale masculine et à finale féminine.

(2) L'élision d'un hémistiche sur l'autre était déjà une conquête et une imitation de la métrique italienne.

qui manque encore, au dire d'un critique du XIXe siècle (1), c'est la faculté d'omettre dans les polysyllabes une atone voisine de la tonique, comme en italien et en anglais, et de suppléer ainsi au manque de mots oxytons en castillan. « Mais, ajoute-t-il, le caractère national est aussi dans la langue ; vers ou prose, il lui faut ses mots tels qu'ils sont. »

Notre revue du décasyllabe espagnol tel qu'il se présente au cours de l'histoire littéraire nous a donc fait connaître deux types principaux, dus à l'influence française et à celle de l'Italie, et se succédant de façon à satisfaire toujours davantage au besoin de régularité et d'harmonie chez un peuple cultivé. Il n'y a, vers le milieu du moyen-âge, dans la péninsule, que quelques exemples épars du mètre de dix syllabes venu de France, peut-être par l'intermédiaire des poètes catalans (2). Ce mètre est tantôt coupé régulièrement après la quatrième syllabe, tantôt après la cinquième, devenue tonique. Ici il forme un tout qui se termine par une homophonie finale, là il admet des rimes croisées aux hémistiches. Enfin, au début du XIVe siècle le rythme du *taratantara*, mieux en rapport avec certains vieux rythmes populaires, l'emporte sur son rival et triomphe dans toute l'Espagne (3) avec le succès prodigieux de Juan de Mena. Mais ce vers, où la coupe traditionnelle tend à reparaître, et que l'hiatus habituel au milieu partage en deux moitiés indépendantes, manque trop de correction et produit un effet trop monotone pour contenter des oreilles délicates. C'est alors que le *verso maggiore* arrive d'Italie avec les stances à la mode au delà des Alpes et produit par son contact l'*endecasílabo* espagnol. D'abord troublé par des réminiscences trop précises de son proche parent, le *verso de arte mayor*, il domine dans la poésie sérieuse à partir du XVIIe siècle. Il favorise l'enjambement, la fusion en un seul vers des deux hémistiches et la pratique des élisions, ainsi que l'accentuation plus variée obtenue en introduisant le trochée rythmique dans une mesure où

(1) Voir Don Juan Maria Maury, *Espagne Poétique*. Paris, 1832, p. 10.

(2) En Catalogne, le décasyllabe est très populaire vers le XIVe siècle, mais généralement sous forme d'*octava* ou de stance de huit vers. La césure traditionnelle après la 4e syllabe comptée se montre de beaucoup la plus fréquente et la césure lyrique y est fort rare.

(3) Le *verso de arte mayor* s'établit aussi dans la littérature catalane à la fin du XVe siècle, à la suite du succès de Juan de Mena.

l'ïambe reste prépondérant. A côté de lui se glissent les *versos sueltos*, que certaines habitudes de la métrique nationale sembleraient devoir porter à la victoire. Mais la place est déjà prise en ce qui touche au drame et l'épopée ne tente plus les poètes, en sorte que son domaine demeure fort restreint. C'est un rythme nettement scandé par le retour de l'assonance ou de la rime qui se maintient dans les genres littéraires les plus importants.

Au point de vue de la théorie pure, une lente évolution se produit dans la conception espagnole du décasyllabe. A son origine, il est salué du nom de mètre du grand art, parce qu'il établit la règle d'un syllabisme rigoureux et donne une certaine fixité aux accents. Les premiers critiques le regardent tous comme fondé sur le nombre de syllabes comptées et même ils poussent si loin ce principe qu'ils font entrer dans le détail de la numération jusqu'à l'atone finale et jusqu'à celle qui précède la césure, prêtant ainsi parfois douze syllabes à un vers qui, strictement, n'en a pas plus de dix. Mais à mesure que la versification devient plus correcte et qu'à l'exemple de l'Italie l'on fait ressortir davantage les toniques de l'*endecasílabo*, où le mouvement ascendant se scande désormais avec plus de netteté, il se produit un changement dans les idées. Il semble que l'élément essentiel de la mesure ne soit pas le même qu'autrefois et les définitions traditionnelles tombent en désuétude. C'est au XIXe siècle surtout, par suite peut-être de la force croissante du sentiment national développé dans la lutte contre Napoléon Ier, que le particularisme envahit ce domaine, ainsi que bien d'autres. Non content de nier la provenance française du décasyllabe sous ses transformations successives, les auteurs d'arts poétiques prétendent qu'il doit relever d'un principe auquel les théoriciens du passé n'accordaient qu'un rôle secondaire. Vers 1830, Don Juan Maria Maury déclare en propres termes que l'élément constitutif du « verso heróico » est « celui de la versification latine vulgaire... bref, ce qu'à défaut d'expression meilleure nous avons nommé l'accent » (1). Il parle encore, il est vrai, de l'*endecasílabo*, mais en quelque sorte par simple habitude de langage et le compare, sans signaler entre eux de différences marquées, au pentamètre des anciens. Don Francisco de Salinas soutient des

(1) Voir à la fin de la *Gramática* de Don Vicente Salvá une lettre adressée à ce dernier par Don J. M. Maury sous le titre de *Nociones de Métrica*.

vues analogues et en 1882, nous l'avons constaté, Don Andrés Bello fait du *verso de arte mayor* un tétramètre composé d'amphibraques rythmiques. Il restait à formuler le manifeste de l'école moderne. C'est Don Eduardo Benot qui s'en est chargé par sa *Nueva Métrica* parue en 1890 dans la revue intitulée *La España Moderna*. Il y préconise une versification indépendante de tout scrupule syllabique et ne reposant que sur le nombre fixe des toniques. L'accentuation acquiert une importance capitale et doit suffire à la poésie espagnole.

Quand il passe d'Espagne en Portugal, le critique littéraire change de langue sans changer d'habitudes de style et de métrique. Jusqu'à un certain point, la poésie a la même origine dans les deux pays (1). Elle se développe peut-être un peu plus tôt au Sud-Ouest de la péninsule, parce que les circonstances politiques et le calme relatif où vivent les populations permettent davantage aux chansons en langue vulgaire de naître et aux influences étrangères de se faire sentir. On peut, sous ce rapport, distinguer divers centres principaux de production à partir du XIIIe siècle. D'une part, c'est en Galice que se maintiennent les vieilles traditions nationales et c'est de Santiago que se répandent les chants proprement indigènes qui, sous le nom de *contrasti*, *dispetti*, de chansons d'adieu, de danse ou de pèlerinage traduisent les sentiments simples et un peu grossiers de la foule illettrée. D'autre part, les cours de Léon, de Castille et de Portugal attirent les hommes cultivés de la contrée et voient souvent accourir des jongleurs ou des troubadours d'au delà des Pyrénées (2). Au Portugal, c'est surtout l'influence des Provençaux qui se manifeste dans la composition de lais d'amour à partir de l'an 1200 et probablement un peu plus tôt encore. Les genres en faveur y sont les descorts, les sirventes, la chanson moqueuse, les

(1) L'école galicienne des XIIe et XIIIe siècles, qui est le point de départ de la poésie portugaise, comprend des poètes appartenant à l'Espagne aussi bien qu'au Portugal. Mais l'Espagne méritait d'être étudiée en premier lieu à cause de sa plus grande originalité poétique, que bon nombre d'auteurs portugais ont reconnue en se servant pour leurs œuvres de la langue espagnole, tandis que le contraire ne s'est produit que fort rarement.

(2) Alphonse VIII de Castille (1158-1214) s'entoure ainsi de Peire Rogier, Guiraut de Borneil, Aimeric de Pegulhan, Raimon Vidal, et Alfonso IX de Léon (1188-1230), des troubadours Uc de St Circ, Guilhem Azemar, Peire Vidal et Elias Cairel.

poésies amoureuses *de mestria* et *de refram*. Tandis que le peuple emploie volontiers un vers rude où le nombre des syllabes n'est pas toujours respecté et dont le rythme est plutôt un rythme descendant que termine une assonance à finale féminine, l'écrivain de cour recherche la rime et les finales masculines de préférence, il se montre sévère en ce qui touche au syllabisme et se plaît au mouvement ascendant représenté par l'ïambe accentuel. Il est facile de deviner que le décasyllabe se rencontrera d'abord sous la plume des grands à qui leur résidence dans la capitale et auprès de la personne du roi fournira l'occasion d'être en contact avec des étrangers venus du dehors.

De fait, comme le démontre le recueil de chants du roi Denis, c'est la *Cantiga de amor* composée *em maneira de proençal* qui nous offre le plus d'exemples du décasyllabe roman (1). Peu de morceaux sont de simples traductions d'un original en langue d'oïl et l'action des poésies populaires sur les idées n'y est guère contestable, mais la structure du vers et de la strophe, le principe syllabique qui s'y trouve appliqué et les rimes recherchées avec soin et habilement entrelacées trahissent la source d'inspiration. Ce n'est pas que les premiers essais du mètre nouvellement importé ne soient parfois assez gauches. Il semble à ces anciens bardes portugais qu'ils ont satisfait à toutes les obligations de la versification savante quand ils ont observé la règle d'un nombre toujours égal de syllabes. Reprenant une licence fâcheuse que nous avons remarquée chez Matfre Ermengau (alors que, selon M. Edm. Stengel, elle n'apparaît jamais en Provence), ils mêlent sans scrupule comme égaux des octosyllabes masculins et des vers de sept syllabes à rime féminine. Ils en font autant, d'ailleurs, du vers héroïque. Pour la première fois peut-être dans l'histoire du décasyllabe en pays roman, nous voyons violer le principe de l'accent fixe de la terminaison : un vers à la neuvième syllabe accentuée et suivie d'une atone équivaut pour le poète au type régulier dont la dixième syllabe est tonique. Tel est le cas dans le passage suivant :

(1) Le roi lui-même reconnaît son imitation quand il commence un poème par ces vers :

« Quer'eu em maneyra de Proençal
Fazer agora un cantar d'amor, etc. »

Por Deos amigo, quen cuydaria,
Que vos nunca ouvessedes poder
De tam longo tempo sen mi viver?
E des oymays, por Santa Maria,
Nunca molher deve, ben vos digo,
Muyt 'a creer per juras d'amigo (1).

L'on ne saurait y découvrir, avec quelques critiques allemands, un mélange de mesures trochaïques et de mesures ïambiques, puisque le mouvement ascendant se rencontre dans plusieurs des vers ainsi tronqués. Il n'y a là, évidemment, qu'un excès de logique de la part d'auteurs novices auxquels l'élément accentuel semble absolument secondaire et négligeable. Peut-être encore doit-on admettre que la dernière atone, en vertu même de sa position, reçoit un léger accent rythmique qui la fait valoir. Quoi qu'il en soit, les successeurs des chansonniers portugais ont senti ce qu'un pareil usage avait d'anormal. Les scribes chargés de recopier les manuscrits originaux tentent çà et là d'y ramener la correction métrique et les éditeurs modernes entreprennent également de remanier les vieux textes (2).

Si l'on excepte cette grave irrégularité qui sacrifie complètement l'accent au principe de la numération dans la structure du décasyllabe, celui-ci ressemble d'une manière frappante à son prototype provençal. Il admet aussi la rime féminine, que la nature de la langue a depuis rendue prépondérante et presque obligatoire en portugais, à côté de l'autre. Il rappelle même le vers de certaines chansons de geste en ce qu'il peut être coupé après la sixième syllabe comptée et comporter à cet endroit une atone surnuméraire, comme dans *Aïol et Mirabel*, par exemple :

Gram temp 'a, meu amigo, que nom quis Deus
Que vos veer podesse dos olhos meus
E nom pom com tod 'esto em mi os seus
Olhos mha madr', amigu', e pois est assi
Guisade de nos irmos, por Deus, d'aqui
E faça mha madr'o que poder desi (3).

(1) Voir H. R. Lang. Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal. — Halle, 1894. N° CIII, str. 1.

(2) Voir Litteraturblatt für germ. und rom. Philologie, 1896, p. 310.

(3) Voir H. R. Lang, op. cit. N° CXI, str. 1.

On voit que si la césure habituelle vient après la quatrième syllabe dans la plupart des poèmes, elle n'y est pas confinée. Le vers coupé après la cinquième syllabe accentuée, parfois accompagnée d'une atone non comprise dans la mesure, celui qui porta plus tard le nom de *verso de arte mayor*, se rencontre aussi, quoique plus rarement, par exemple :

Sedia la fremosa, seu fuso torcendo
La voz manselinha fremoso dizendo
Cantigas d'amigo.....

et cela ne saurait surprendre, puisque Alfonse X le Sage (1226-1284) s'en serait déjà servi (1). Cependant, sous toutes ces formes le rythme, contrairement aux traditions populaires en Portugal, suit d'une façon générale le mouvement ascendant et tend à reproduire des ïambes accentuels. Il s'agit donc bien de rejetons issus du décasyllabe roman tel qu'il s'est constitué sur la terre de France.

En même temps qu'une période d'initiation en matière de métrique, le XIIIe siècle fut aussi une période d'imitation. Alfonse X, protecteur de la littérature galicienne, reprocha, dit-on, un jour à son poète attitré, Pero da Ponta, son indépendance en ces mots : « Vos nom trobades come proençal, mais come Bernaldo de Bonaval. » Cet asservissement aux modèles provençaux explique, d'ailleurs, le caractère plutôt lyrique du décasyllabe portugais à cette époque, ainsi que l'habitude qui prévalut de l'employer dans des strophes diverses. Le roi savant, qui rimait volontiers, adopta la mesure du *taratantara* sans s'astreindre à la stance de huit vers habituelle. Dans le chansonnier du roi Denis, où s'affirme plus que dans le recueil de Galice une manière propre au Portugal, toutes les variétés du vers de dix syllabes et de la strophe reparaissent. On y retrouve également la césure lyrique après la quatrième syllabe atone, si fréquente en Provence qu'on a pu la croire inventée par les troubadours, par exemple :

Non se pode | per dizer acabar (II, 18)
Que matades | que vos nom mereci (IV, 3)

(1) L'authenticité des fragments de son *Libro de las Querellas* et de son *Tesoro* est d'ailleurs contestée, notamment par Ferd. Wolf (Studien, S. 413, n. 1).

Parfois même la coupe devient absolument libre, comme elle le sera plus tard chez les Italiens. Ainsi :

E, senhor, nom vos venh 'esto dizer
Polo meu, mais porqu 'a vos está mal. (III, 6, 7) (1).

En disciples fidèles et qui vont souvent plus loin que leurs maîtres, les anciens Portugais s'approprient et exagèrent les licences poétiques admises en langue d'oc.

Au grand épanouissement de la chanson dont témoignent les *cancionieros* du moyen-âge succéda une période de stérilité relative. Les poètes du XIVe et du XVe siècle subirent l'influence espagnole et le mètre décasyllabique se continua presque exclusivement sous la forme du *verso de arte mayor* (2). Il faut arriver à la grande époque nationale, à la Renaissance du XVIe siècle, pour assister à une transformation de la métrique jusqu'alors admise. Comme en Espagne, et presque au même moment, ce changement se fit sous l'action des modèles fournis par l'Italie. Tandis qu'en 1524 l'ambassadeur de Venise auprès de Charles-Quint, Andrea Navagero, initiait à Grenade Juan Boscan Almogaver aux beautés de l'*endecasillabo* de Dante et de Pétrarque, le Portugais Sá de Miranda les découvrait à son tour au cours d'un voyage au delà des Alpes et fondait l'école classique en Portugal dès sa rentrée dans sa patrie en 1526. Il forma ainsi un groupe avec Andrade Caminha, Ferreira, Bernadès et plus tard Andre Falcão de Resende qui appliquèrent au vers héroïque l'élégance et la liberté italiennes. La coupe, déjà mobile par exception chez les anciens lyriques au temps du roi Denis, le fut maintenant par principe et l'enjambement devint de plus en plus fréquent. Comme en Italie, le nouvel hendécasyllabe reçut de préférence un accent intérieur sur la sixième ou sur la quatrième et la huitième syllabe, par exemple dans ce passage de l'épisode d'Ignez de Castro tiré des *Lusiades :*

(1) Nos citations se rapportent à l'ouvrage déjà mentionné de H. R. Lang,

(2) Voir p. ex. les œuvres de Gil Vicente (1485-1557), grand admirateur de Juan de Mena.

Estavas, linda Ignez, posta em socego
De teus annos colhéndo o doce fruito
N' aquelle engáno d'alma lédo e cago
Que a fortúna não deixa durár muito

Luziadas C. IX. Est. 76.

Grâce à son emploi par Luis de Camoens dans sa grande œuvre épique, il servit à l'expression de la plus haute poésie et fut le vers noble par excellence de la langue portugaise. Vers la même époque, également par imitation d'un usage italien, il apprit à se passer de la rime et depuis lors il est seul usité pour la composition des *versos soltos*. Il n'est dépassé en longueur que par l'alexandrin ou *verso francez*, mais il est infiniment plus répandu et consacré par la faveur des meilleurs écrivains.

Nous ne nous étendrons pas longuement sur la fortune du décasyllabe en Portugal, parce qu'en raison du caractère imitatif de la littérature il ne fait guère que reproduire les traits déjà connus du décasyllabe provençal et espagnol sans y ajouter quoi que ce soit de distinctif. Suivant qu'il se termine par un mot oxyton, paroxyton ou proparoxyton il s'appelle *verso agudo*, *inteiro* ou *esdrúxulo*, mais les *agudos* et les *esdrúxulos* sont rares, sauf dans les poésies légères. Le vers décasyllabique est, du reste, très populaire, puisqu'il entre dans la plupart des strophes ou *coplas* qui abondent chez les auteurs portugais. On le rencontre notamment dans les *tercetos* ou tercets, les *quartetos* ou quatrains, les sixains, les *oitavas* ou stances de huit vers propres à l'épopée, au genre didactique, à l'églogue et à l'idylle, dans les *silvas* où il se mêle arbitrairement à des vers brisés (*versos quebrados*), dans la *cançao* et dans le madrigal. L'abondance des termes accentués sur la pénultième fait qu'il se présente surtout sous sa forme allongée à terminaison féminine. Il est le plus souvent rimé et distribué en strophes, mais on peut remarquer, comme phénomène particulier à la versification portugaise, l'existence, dans ces combinaisons, de vers blancs isolés, ou *palavras perdudas*, qui passent auprès des lettrés pour une élégance de style.

S'il est inutile d'insister sur l'évolution du vers portugais tendant, par une marche parallèle à celle du décasyllabe espagnol, vers une correction et une souplesse croissantes sous l'influence

de modèles empruntés en France, en Espagne et en Italie, il est par contre intéressant de constater les progrès graduels au point de vue de l'hiatus et de l'élision. A l'origine, par exemple dans le chansonnier du roi Denis, les voyelles peuvent, nous l'avons vu plus haut, se heurter librement. La diphtongaison est rare, sauf pour un petit nombre de finales telles que *eu*, *ia* (dans *mia*) et *io* (ou *iu*, comme dans *espediu*). L'élision, si parfois elle a lieu (ce qui est l'exception), consiste dans la suppression totale de la terminaison du premier mot. Plus tard les contractions intérieures se firent plus fréquentes et la faculté d'élider fut plus généralement admise. Avec Sá de Miranda l'on rencontre des crases de plusieurs voyelles entre deux vocables. Chez son disciple le plus célèbre, Luis de Camoens et ses émules, apparaissent les principales licences poétiques de l'école italienne. Celui-ci se permet d'ajouter une syllabe non accentuée dans

Vai *re*pastar (pour *pastar*) teu gado em outra parte,

d'en retrancher une dans

Maginacão (pour *imaginão*) os olhos me adormece,

de réunir des voyelles distinctes dans

D'Africa as terras e d'Oriente (pour O*ri-ente*) os mares

et le neveu de Miranda, Sá de Menezès, déplace même l'accent tonique de *ímpias* pour les besoins du rythme dans

Donde se ouvem bramar feras impías.

Aujourd'hui, pareils caprices d'auteur seraient interdits à qui ne pourrait s'autoriser de l'exemple d'un écrivain de valeur dans le passé. Mais l'usage de l'élision importé d'Italie est resté courant. On en trouve même plusieurs accumulées, comme dans ce vers :

Que o nome illustre a hom certo amor o briga.

Ce n'est pas que l'hiatus ait complètement disparu, mais il se restreint de plus en plus au cas où le premier mot est formé d'une seule voyelle ou terminé par une voyelle accentuée, au cas où le second mot commence par une *h* et au cas où la conjonction *e* se

trouve entre deux voyelles ou bien encore où le vers est coupé par un repos naturel de la voix. Si l'on compare ces usages à l'intransigeance, signalée plus haut, de la langue espagnole, on constatera en portugais une souplesse remarquable qui le rend éminemment propre à la poésie et qui le rapproche sous ce rapport de l'italien, l'idiome classique de l'improvisation poétique. Notons enfin un dernier trait de ressemblance entre le décasyllabe en Portugal et en Italie dans la tendance qu'il a dans les deux pays à augmenter le nombre de toniques et à les mettre à des places paires. Ceci transforme une mesure purement syllabique en mesure accentuelle à mouvement binaire ascendant, et conduit à adopter les principes de la versification germanique.

CHAPITRE VI

LE DÉCASYLLABE ROMAN EN ALLEMAGNE AU MOYEN-AGE ET AU XVIe SIÈCLE. INTRODUCTION DU *BLANK VERSE* ANGLAIS ET DE L'*ENDECASILLABO* ITALIEN. LE DÉCASYLLABE HOLLANDAIS.

L'Allemagne, en raison de son contact direct avec la France, a toujours subi le contre-coup des mouvements littéraires qui ont entraîné sa voisine. Il serait étonnant qu'elle ne lui eût pas emprunté, en même temps que le sujet de ses cycles épiques et de ses poésies lyriques, le vers qui servit si longtemps aux chansons de geste et aux lais d'amour. Aussi le décasyllabe roman commence-t-il à pénétrer au delà du Rhin dès le début du XIIe siècle, c'est-à-dire vers l'époque où il s'introduit en Italie. Mais il est dû presque exclusivement à l'imitation des écrivains provençaux et il se heurte, dans son nouveau pays d'adoption, à la versification germanique traditionnelle, deux circonstances qui expliquent et le caractère qu'il y revêtit dès l'abord et la courte durée de son succès au moyen-âge. La métrique allemande, telle qu'elle s'était dégagée des essais informes des premiers conteurs et plus tard des épopées populaires, reposait tout entière sur le principe d'un nombre constant d'accents toniques dans des vers partagés en hémistiches par une césure fixe et distribués en couplets à rimes plates. Le chiffre des atones est indifférent. En

d'autres termes, la mesure se fonde sur l'accentuation et le syllabisme pur et simple n'entre pas en ligne de compte. Au reste, l'usage prévaut, notamment dans le *Niebelungenlied* et le *Gudrun*, de terminer la strophe par un vers plus long que les précédents, en sorte que la régularité parfaite n'existe ni pour le nombre des syllabes, ni pour celui des accents.

Toutefois, on peut signaler chez les poètes de cour désignés sous le nom de *Minnesinger* la tendance vers un art plus conscient de lui-même et plus précis. En effet, chez la plupart d'entre eux, qu'ils aient subi ou non l'influence immédiate de la France du Nord ou du Midi, les stances deviennent sensiblement égales dans leurs diverses parties, et parfois on y sent poindre l'alternance des toniques et des atones. Le rythme, qui dépend d'ailleurs de cette alternance, se dessine avec plus de netteté et le mouvement ascendant y prédomine toujours davantage. En moyen haut allemand, malgré la faculté accordée par l'usage d'omettre ou de multiplier à volonté les syllabes non accentuées, les ïambes rythmiques constituent une proportion de 2/3 dans les œuvres en vers qui nous ont été conservées et jusqu'à 3/4 et plus chez Wolfram von Eschenbach et Konrad von Würzburg. Le décasyllabe roman, avec ses deux accents fixes à places paires présente également une allure ïambique ou anapestique, ainsi que nous l'avons constaté, et pouvait, par conséquent, se superposer sans trop de peine à un mètre accentuel allemand et bientôt se confondre avec lui. Le vers à cinq toniques qui termine souvent les strophes du *Gudrun* et qui se rencontre dans celles du *Titurel* constitue en quelque sorte une forme préparatoire que le décasyllabe roman viendra fixer.

Ce dernier, comme on pouvait s'y attendre, se rencontre surtout dans le *Minnelied* écrit sous l'influence provençale. La source d'inspiration se trahit non seulement dans la stance lyrique de ces chants, mais encore dans certaines particularités qui rappellent évidemment la Provence. C'est ainsi que la coupe traditionnelle, après la quatrième syllabe, n'est plus seule observée, mais que la plus grande liberté règne sous ce rapport dans les poésies en question. Fait plus significatif encore, la strophe monorime des chansons de geste y est absolument inconnue, la césure épique n'y apparaît que fort rarement et la césure, fréquente chez les trou-

badours, après la quatrième syllabe restée atone, se retrouve assez souvent. Il va sans dire que les premières tentatives d'imitation sont encore malhabiles et se ressentent du système de versification proprement germanique. Albrecht von Johannsdorf mélange le décasyllabe dans une strophe de huit vers à une mesure de mouvement plutôt trochaïque dont le rythme ne tient guère compte que des toniques. Par contre, l'un de ses contemporains, Hartman von Aue, l'emploie d'une façon plus artistique et plus régulière pour une stance de neuf vers où le nouveau venu a déjà la liberté d'allure de l'hendécasyllabe italien, mais se termine presque toujours par des rimes masculines, par exemple :

Dô ir mîn dienest niht ze herzen gie,
Dô dûhte mich an ir bescheidenlich
Daz sî ir werden lîbes mich erlie :
Dar an bedâhte sî vil rehte sich..... (1)

La même stance se retrouve, mais avec addition de rimes féminines dans Bligger von Steinach (2) et dans Rudolf von Fenis, imitateur avéré des Provençaux, qui paraît également préférer une terminaison atone surnuméraire (3). La stance de huit vers, fort régulièrement construite, se remarque chez un autre admirateur des troubadours, Friedrich von Hausen, qui semble parfois faire alterner avec intention les finales masculines et féminines, comme dans l'exemple suivant :

Ich wânde ledic sîn von solher swaere,
Dô ich das kriuze in Gotes êre nan.
Ez waer ouch reht deiz herze als ich dâ waere,
Wan daz sîn staetekeit im sîn verban (4).

On peut en dire autant de certains passages de Reinmar l'Ancien, quoique la mesure y soit moins bien observée (5).

Les licences poétiques sont fort rares, en somme, chez les

(1) K. Lachmann u. M. Haupt, Des Minnesangs Frühling. Leipzig, 1888, p. 205.
(2) Id., p. 118.
(3) Id., p. 83.
(4) Id., p. 47.
(5) Id., p. 194.

Minnesinger que nous venons de citer. La coupe traditionnelle, après la quatrième syllabe, reste encore la plus employée, comme chez Hartwig von Raute (1), ou, à son défaut, celle qui suit la sixième. La césure lyrique se rencontre, par exemple :

Si enkán mir doch daz niemer geleiden (2),

et même, on le voit, un vers en *tarantantara* (3), mais cette dernière irrégularité demeure un cas isolé. Quant à la césure épique dont l'existence, affirmée en allemand par K. Bartsch, est niée par le professeur Zarncke, nous croyons en retrouver la trace dans tel passage de Rudolf von Fenis, par exemple :

Mich wundert des wie mich mîn vrowe twinge
Sô sêre swenne ich verre von ir bin :
So gedenke ich (mir) | und ist daz mîn gedinge,
Mües ich si seh (en), | mîn sorge waere hin (4).

Mais cette interprétation n'est pas certaine et l'atone surnuméraire disparaîtrait si l'on admettait pour quelques syllabes des contractions non marquées dans le manuscrit. Par contre, on observe chez Rudolf von Fenis et Heinrich von Rugge des décasyllabes très corrects à césure féminine après la cinquième atone, mais dont les hémistiches riment ensemble :

Mir hât verrâten daz herze den lîp.
Des was ie flîzic der muot und die sinne,
Daz si mich bâten ze verre umb ein wîp,
Diu mir nu zeiget daz leit für ir minne (5).

Ici, comme ailleurs, il n'est pas douteux que nous ayons affaire à une copie de modèles provençaux.

(1) Id., p. 116.

(2) Id., Rudolf von Fenis, p. 81, v. 24. Notons encore chez le même poète la présence d'enclitiques atones à la césure, p. ex. :

Swie sie mich bî ir | niht wil lân belîben (id., v. 23).

(3) De ceux-ci il y a quelques exemples avec atone surnuméraire à la césure et hémistiches rimant ensemble. V. op. cit., Rud. von Fenis, p. 82, v. 26-30.

(4) Id., p. 82, v. 5-8.

(5) Id., Heinrich von Rugge, p. 101, v. 31-34, et cf., p. 82.

Le résultat général de cette introduction du décasyllabe roman en Allemagne fut le suivant. L'imitation directe cesse avec la fin du XIIe siècle ; chez Walther von der Vogelweide les exemples n'en sont guère nombreux, bien que l'on puisse citer une pièce de vers célèbre, où il décrit sa première rencontre avec sa bien-aimée :

Wol mich der stunde, daz ich sie erkande
Diu mir den lîp und den muot hât betwungen

et après lui l'on n'observe plus de strophes entièrement décasyllabiques au rythme ascendant. Mais si l'imitation directe du mètre héroïque ne trouve plus de place dans l'œuvre des *Minnesinger* postérieurs et des *Meistersinger* qui leur succèdent, il est incontestable, comme le reconnaît M. R. Becker, qu'elle « a conduit au vers dactylique de quatre accents et au pentamètre ïambique (1) ». Ce dernier effet ne saurait nous surprendre, puisqu'il est confirmé par les tendances analogues qui ont prévalu en Italie et en Angleterre. Mais l'apparition, sous cette influence, d'une mesure ternaire à mouvement ascendant ne peut s'expliquer que par la présence du trochée accentuel au début et après la césure et confirme d'une façon inattendue la constatation déjà faite du nombre variable des toniques dans le décasyllabe français et provençal du moyen-âge (2). L'innovation étrangère ne survécut d'ailleurs pas à la floraison du *Minnesang* au XIIe siècle. Quand la poésie de cour déclina avec l'indépendance croissante des grands vassaux du Saint-Empire et l'abaissement général du niveau moral et intellectuel de l'Allemagne, on perdit jusqu'au souvenir de la versification syllabique importée jadis de Provence.

La décadence des lettres entraîna du reste avec elle non seulement le décasyllabe roman, mais encore l'usage raisonné de la métrique proprement allemande. Dans la première moitié du XVIe siècle, les derniers représentants des Meistersinger et Hans

(1) Voir le Litteraturblatt für germ. und rom. Philologie, 1888, p. 14. Pour M. Saran, le décasyllabe roman serait « par sa nature même » un tétramètre dactylique. Voir Paul's Beiträge, XXIII, 1, p. 76.

(2) La dérivation de la mesure dactylique du seul décasyllabe roman dans la métrique des poètes courtois du Moyen-Age allemand est nettement soutenue par Rich. Weissenfels, Der Daktylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle, 1886, S. 65, etc.

Sachs lui-même en étaient arrivés à ne plus tenir compte des accents et leur mesure ordinaire, ou « knüttelvers », ne se distinguait de la prose que parce qu'elle remplissait un nombre fixe de syllabes. En 1578 le principe est nettement formulé dans la *Grammatica Germanicae linguae* de Joh. Clajus : « Versus non quantitate sed numero syllabarum mensurantur, sic tamen ut ἄρσις et θέσις observetur, juxta quem pedes censentur aut Jambi aut Trochaei et carmen fit vel jambicum vel trochaicum. » Sans doute, l'accentuation a sa place reconnue, mais l'essentiel est maintenant le syllabisme et les théoriciens en Allemagne pourraient à ce moment adopter l'expression dont se servira Sir Philip Sidney quelques années plus tard : « The Moderne (sort of versifying) observing onely number (with some regard of the accent) (1). » On comprend que l'époque fût extrêmement favorable au delà du Rhin pour faire revivre le décasyllabe roman.

Mais cette fois l'impulsion ne vient pas de Provence, elle vient de la Renaissance française. Les premières années du XVIe siècle avaient vu le développement prodigieux du décasyllabe devenu le « vers commun » et celui-ci fut porté en Allemagne par la réforme religieuse de Calvin. Les Psaumes devenant par excellence le livre de cantiques des fidèles, la traduction officielle de Clément Marot et de Théodore de Bèze, mise en musique par Goudimel en 1565, fut à son tour reproduite en allemand pour les nouvelles églises du Palatinat et de la Hesse. Deux poètes se chargèrent de ce travail : d'abord un latiniste de Heidelberg, Paul Schede, surnommé Melissus, qui publia une édition incomplète en 1572, puis un professeur à l'Université de Königsberg, Ambroise Lobwasser, qui fit paraître l'année suivante l'édition achevée et définitive. L'esprit qui animait les auteurs pour le fond et la forme métrique transparaît dans les deux ouvrages. Schede annonce dans son titre des « Rimes chantées allemandes d'après les mélodies et la disposition syllabique françaises (Teutische gesangsreymen, nach Frantzösischer melodeyen und sylbenart) » et Lobwasser indique qu'il avait dû faire passer les psaumes « en quelque sorte par violence en allemand en autant de vers, et chaque vers en autant de syllabes qu'il s'en trouve dans le texte français ». C'est dire qu'il

(1) Voir plus haut, p. 143.

a calqué minutieusement des décasyllabes et des alexandrins. Les premiers, qui prirent ici aussi le nom de « Gemeine Verse » emprunté à leur pays d'origine, se répandirent aussitôt en Allemagne. Provenant d'un type plus ancien et plus strict que le mètre provençal correspondant, ils reproduisent la coupe régulière après la quatrième syllabe comptée et se terminent de préférence par des rimes féminines. Martin Opitz, le futur réformateur de la métrique nationale, se déclara partisan du décasyllabe français dans son opuscule de jeunesse intitulé *Aristarchus sive de contemptu linguae teutonicae* (1617), bien qu'il ne tarda pas à se prononcer en faveur de l'alexandrin.

Le premier quart du XVIIe siècle vit d'ailleurs s'accomplir un changement dans la conception théorique de la versification allemande. Sous l'influence de la poésie hollandaise, qui attachait plus d'importance à l'accentuation, les idées d'Opitz se modifièrent. Dans son art poétique de 1624 (*Martini Opitii Buch von der Deutschen Poeterey*) il combina les deux principes du syllabisme et du nombre fixe d'accents. Mais entièrement gagné à l'alternance des toniques et des atones qu'il trouvait chez ses modèles, il posa en règle absolue le mouvement binaire et déclara dans le chapitre VII de son ouvrage que tout vers était ïambique ou trochaïque (entweder ein jambicus oder trochaicus) (1). Le réformateur avait compris les exigences de l'oreille allemande, quand il insistait sur un rythme régulier et nettement marqué, mais en introduisant un ordre nouveau dans le Parnasse germanique il ne s'aperçut pas qu'il commettait une double mutilation. D'une part — et jusqu'à la venue d'un novateur hardi dans la personne de Klopstock — il détruisait l'ancienne métrique fondée sur l'accentuation seulement et qui répondait si bien au caractère même de la langue. D'autre part, tout en conservant le principe syllabique précédemment établi par les *Minnesinger*, il se montrait moins large et moins original qu'eux en proscrivant les rythmes ternaires que leur avait inspirés l'imitation des Provençaux et notamment les dactyles accentuels qu'ils semblent avoir empruntés au décasyllabe roman.

Les côtés heureux de la réforme d'Opitz, en dehors de la régu-

(1) C'était, à un demi-siècle d'intervalle, la même conclusion que celle de G. Gascoigne, disant : « We use none other order but a foote of two sillables. »

larité apportée dans un domaine où l'arbitraire régnait jusque-là, furent la liberté relative qu'il laissa à la césure et l'emploi de l'alexandrin, qu'il crut avoir été le premier à introduire en Allemagne (1). Cette variété de mètres était en elle-même un avantage pour des littérateurs encore inexpérimentés et le vers de douze syllabes offrait aux poètes des ressources précieuses dans une langue où les mots composés sont longs et nombreux et où les polysyllabes admettent difficilement les contractions si fréquentes en anglais et en italien. Opitz eut encore le sens pratique de recommander l'élision des voyelles et l'usage d'une apostrophe à la place d'une voyelle atone et supprimée dans la mesure (par exemple : *ich lobt'* pour *ich lobte*). Son interdiction de l'hiatus, destinée sans doute à renforcer l'harmonie du vers, n'eut guère qu'un effet théorique, mais elle indique un idéal dont les meilleurs auteurs ont toujours tendu, presque inconsciemment, à se rapprocher. Enfin, en combattant les idées du Souabe Rudolf Weckherlin, qu'un long séjour en France et en Angleterre avait prédisposé à faire de la seule numération des syllabes le pivot de la métrique allemande, il restitua à l'accent tonique l'importance qui lui revenait de droit par la nature même de la langue.

Le vers commun ainsi porté aux honneurs se maintint jusqu'au XVIIIe siècle. Opitz l'ayant employé pour écrire des sonnets, Andreas Gryphius suivit son exemple, bien qu'il préférât l'alexandrin pour ses pièces de théâtre. Plus tard, Gleim en forma des quatrains et Gryphius, comme Daniel Lohenstein, le combina dans ses strophes avec le mètre de douze syllabes (2). Mais Opitz, par sa condamnation d'une régularité excessive et surtout par son exemple, contribua à détourner quelque peu les poètes du décasyllabe. Quand la paix de Westphalie eut rétabli en Allemagne le calme nécessaire à la culture désintéressée des lettres, il n'était plus autant en faveur auprès des écrivains et du public. A la fin du XVIIe et pendant la première moitié du XVIIIe siècle, l'alexandrin finit par le remplacer et l'influence de la littérature française, où cette substitution s'était déjà accomplie, ne put

(1) Il disait dans son *Aristarchus* : « .... primum itaque illud versuum genus temptavi, quod Alexandrinum a Gallis dicitur. »

(2) Il est à remarquer que cette même combinaison se retrouve aussi dans la littérature russe moderne.

qu'agir dans le même sens. Il fallut une réaction contre le passé pour que le décasyllabe, sous un nouvel avatar, reconquît les suffrages des poètes.

Cette fois, l'impulsion vint de l'Angleterre et ce fut le « blank line » du drame et de l'épopée qui s'imposa à l'attention de la jeune école allemande. Comme toujours, la période d'extrême correction et la période de plus grande liberté en matière de versification ne sont pas séparées par une ligne de démarcation tranchée ; elles se pénètrent plus ou moins. Dès 1615, le vers blanc apparaît dans une tragédie manuscrite de Johannes Rhenanus, médecin ordinaire du landgrave Maurice de Hesse (1), et se retrouve en 1682 dans la première traduction du *Paradis Perdu* de Milton. Par contre, Hagedorn et Gleim conservent bien avant dans le XVIIIe siècle la césure monotone et la chute si nette du décasyllabe français, dont Gottsched se constitue le défenseur résolu. Le même critique, pourtant, reconnaît franchement les avantages du vers non rimé anglais que le Suisse Bodmer et ses amis acclimatèrent en Allemagne et qui portait alors le nom de « mesure britannique ou miltonienne ». Les premiers essais en furent des imitations et quelques petits poèmes du genre didactique : *Das Verlorene Paradies* de Bodmer (1732) et des vers de Wieland inspirés par les *Saisons* de Thomson. On peut aussi signaler quelques tentatives isolées dans le domaine du théâtre, telles que le *Turnus* de Seemann en 1729 et quelques œuvres ébauchées de Bodmer et de Johann Elias Schlegel qui commença sa pièce *Die Braut in Trauer* (1748) dans ce mètre. Mais il s'agit encore de tâtonnements hésitants et l'un des partisans déclarés de l'école nouvelle, Klopstock, qui avait rejeté le pentamètre ïambique non rimé pour son épopée, le déclare expressément, dans la préface du second volume de sa *Messiade* (1756), trop court pour un poème épique, et cela surtout en allemand (2). Jusqu'au milieu du siècle, le « blank line » reste à l'état d'innovation suspecte et n'a pas conquis le droit de cité.

(1) On sait que ce dernier avait à sa solde une troupe de comédiens anglais.

(2) G. Aug. Bürger, dans sa traduction des cinq premiers livres de l'Iliade, et J. H. Voss, dans celle de l'œuvre complète d'Homère, ont également écarté le décasyllabe.

C'est alors que Lessing, dont l'autorité comme critique allait bientôt s'imposer à l'Allemagne entière, entra à son tour dans la voie déjà tracée par d'autres. Il écrivit vers 1755 sa pièce de *Kleonnis* en décasyllabes non rimés, mais sans la publier, et gagna à ses vues ses amis, Ch. F. Weisse et von Brawe. Ce fut Wieland, toutefois, qui prit les devants, en ce qui touche à la représentation dramatique, par sa *Johanna Gray*, qui parut sur la scène de Winterthur le 20 juillet 1758. Weisse suivit son exemple en 1764, quand il donna en librairie une tragédie intitulée *La Délivrance de Thèbes* et qu'il fit jouer son *Atrée et Thyeste* le 28 janvier 1767 par la troupe de Koch à Leipzig. On peut citer également le *Salomon* de Klopstock, le *Brutus* de Brawe et la *Mérope* de F. W. Gotter qui, élevé sous l'influence française, avait jusque-là préféré des pièces en alexandrins réguliers. La vogue croissante du mètre shakespearien est notée par Joh. H. Schlegel dès 1764. Elle fut surtout grande auprès de la jeune génération de poètes, comme en témoigne l'ébauche du *Belsazar* que Goethe, encore adolescent, commença vers 1765. Mais ce fut le succès éclatant de *Nathan le Sage* en 1778 qui popularisa le nouveau vers au théâtre allemand.

Il est intéressant de savoir quelle conception se firent de cette forme du décasyllabe les auteurs, et plus particulièrement les dramaturges, qui, les premiers, l'importèrent de la versification anglaise. Pour la césure, l'un des chefs de la jeune école, le Zurichois Bodmer, l'avait si bien rendue mobile dans ses traductions poétiques qu'il encourut en 1737 un blâme sévère de Gottsched, le représentant attardé de la tradition classique. Johann Heinrich Schlegel, l'un des novateurs, distingue en 1757 trois coupes principales : celles qui suivent la quatrième et la sixième syllabe tonique et la cinquième syllabe atone, mais il admet fort bien qu'à l'occasion l'on puisse se passer entièrement de césure. Puis viennent des licences plus fortes et qui marquent la tendance germanique à substituer le principe purement accentuel au principe syllabique. Wieland, en 1762, commença à introduire dans la mesure non seulement le trochée, mais encore l'anapeste rythmique et à dépasser les limites consacrées du décasyllabe. Un peu plus tard, dans son *Salomon*, Klopstock déclare mélanger aux mètres

réguliers des vers de onze syllabes, même des alexandrins (1), et accepter, à l'occasion, l'anapeste à la place de l'ïambe accentué. Il y a donc, depuis l'adoption du « blank line » anglais, une hardiesse de plus en plus grande dans son emploi et l'on voit poindre, au moins en théorie, l'affirmation que le rythme y dépend surtout des accents, tandis que le syllabisme y devient secondaire.

Les vues qui prévalaient chez ses contemporains en matière de versification expliquent sans peine la liberté que s'accorde sur ce point le plus éminent critique de l'époque, Gotthold E. Lessing. On la constate surtout dans la pièce qui établit le succès définitif du décasyllabe non rimé, dans ce *Nathan le Sage* qui constitue le premier chef-d'œuvre de la scène allemande moderne. Et pourtant, chose singulière, Lessing, peut-être sous l'influence d'un reste de tradition littéraire, et sans doute aussi par goût personnel, montre une préférence marquée pour la finale masculine qui lui semblait d'une allure plus fière et plus tragique. Il observe également d'une manière assez constante les dimensions normales du mètre dramatique, puisqu'il n'a admis dans cinq actes entiers que dix-sept vers de quatre syllabes et vingt alexandrins qui, de son propre aveu, lui ont échappé à son insu. Ce dernier fait est d'ailleurs significatif et montre à quel point le sens du vers, comme entité distincte, lui faisait défaut. A voir la façon dont il brise et écartèle le décasyllabe, on s'aperçoit qu'il le traite plutôt en mesure conventionnelle servant à distinguer son style de la prose qu'en unité rythmique réelle. C'est ainsi qu'il le répartit volontiers entre deux ou trois interlocuteurs et que les hémistiches divisés de la sorte constituent un cinquième de la tragédie. L'enjambement est chez lui un procédé très fréquent et par ce moyen il forme des périodes poétiques atteignant jusqu'à 27 lignes avant de faire coïncider la fin de la phrase avec celle du mètre. Le repos de la dixième syllabe, contrairement aux meilleurs précédents, est parfois à peine indiquée. Lessing écrit, par exemple :

Sultan, ich
Will sicherlich dich so bedienen, dass
Ich deiner fernern Kundschaft würdig bleibe
(Nathan, ac. III, v. 305-8.)

(1) L'exemple de Dryden, de Pope et d'Young explique en partie cet usage chez leurs imitateurs en Allemagne, mais il faut aussi tenir compte de la popularité de l'alexandrin à l'époque précédente.

ou bien encore :

Babylon
Ist von Jerusalem, wie ich den Weg,
Seitab bald rechts, bald links, zu nehmen bin
Genötigt worden, gut zweihundert Meilen.
(Id., ac. I, v. 5-8.)

Il sépare la particule du verbe dans

die zu füllen oder zu
Verstopfen (Id., ac. I., v. 416-17.)

l'article du nom dans

Der Stein war ein
Opal (Id., ac. III, v. 397-8.)

ou dans

um der
Bewundrung auszuweichen
(Id., ac. II, v. 436-37.)

et l'adjectif du mot qu'il qualifie dans

Weil du mit Fleiss, mit aller
Gewalt verlieren willst. (Id., ac. I, v. 19-20.)

Le poète traite la coupe du vers avec la même liberté que le repos final. Il la varie dans la mesure du possible, tout en marquant sa préférence pour des coupes féminines qui font contraste avec la chute masculine dont il se sert le plus souvent. Parfois, la césure semble manquer entièrement, comme, par exemple, dans

Damit sie nicht zu unterscheiden wären (Id., ac. III, 456.)

mais ces cas sont souvent douteux, toujours rares, et l'on ne les trouve jamais dans plusieurs vers de suite. Une autre particularité de la langue poétique de Lessing, évidemment empruntée aux dramaturges anglais, est l'habitude de la contraction des vocables et de la suppression d'une voyelle même, si le mètre le veut, devant une consonne. Il dit ainsi :

Der Vater,
Beteu'rte jeder, könne gegen ihn
Nicht falsch gewesen sein. (Id., ac. III, v. 483-5.)
Ich *versteh'* dich. Weiter (Id., ac. III, v. 412.)

et permet jusqu'à l'élision d'un vers sur le suivant :

Ha ! das nenn'
Ich einen Weisen (Id., ac. III, v. 380-1.)

Enfin, dans les derniers actes on rencontre des finales formées de deux monosyllabes dont le second est atone, tout comme chez Shakespeare et ses successeurs, par exemple :

Im stande wäre. Was ich that, das thát ich !
(Id., ac. V, v. 215.)

Par contre, les hardiesses dans l'accentuation sont moins nombreuses. On découvre bien quelquefois le trochée accentuel dans le Nathan en tête de la mesure, comme dans

Kann ich von dir verlangen, dass du deine
Vorfahren Lügen straffst... ? (Id., ac. III, v. 476-72.)

et plus rarement après la coupe :

nicht die Zeit
Gehabt. | Láss mich die Wahl die diese Gründe
Bestimmt... (Id., ac. III, v. 335-37.)

mais on peut dire que ce sont là de véritables exceptions. Lessing adopte les audaces du théâtre britannique, mais, en bon Allemand habitué à observer les règles établies par Opitz, il respecte presque toujours la rigueur du rythme accentuel.

La versification de *Nathan le Sage* servit naturellement de modèle aux jeunes auteurs qui s'essayaient au genre dramatique. Goethe, quelques années auparavant, entraîné par son enthousiasme pour Shakespeare, s'était affranchi des entraves de la poésie dans son *Götz von Berlichingen* (1773), et Schiller, encore débutant, l'avait imité sous ce rapport dans la composition de ses *Brigands* (1781). Mais bientôt ce dernier, gagné par l'exemple de Lessing, revient au décasyllabe non rimé et s'inspire de son grand

devancier dans les pièces qu'il écrivit ensuite. L'évolution de son talent au point de vue de la métrique est même fort curieux à constater. La première tragédie où il employa le vers blanc fut le *Don Carlos* qu'il entreprit vers 1784 à Mannheim et dont le commencement parut dans la *Thalie Rhénane*. L'année 1787, où elle fut représentée, marque aussi l'achèvement de l'*Iphigénie* de Goethe, également écrite en pentamètres ïambiques après avoir été esquissée en prose. Le *Don Carlos* porte sans conteste l'empreinte du *Nathan* en ce qui touche à la forme. Nulle part ailleurs Schiller n'a tant sacrifié l'intégrité du mètre aux exigences de l'enjambement. Comme Lessing, il le partage volontiers entre différents interlocuteurs et ce caractère s'accentue avec le remaniement de la pièce, tandis que l'ébauche primitive dans la *Thalie* délimite assez nettement la fin du décasyllabe par une forte coupe. Il renchérit en disciple fidèle sur les audaces de Lessing quand il écrit

Und diese tugendhafte
Verlegenheit verehr' ich. (D. Carlos, II, sc. VIII, v. 38-39.)
Zu einem Nero und Busiris wirft
Er ihren Namen. (Id., III, sc. X.)
Wer hat euch dessen so
Gewiss gemacht? (Id., III, sc. X.)

et plus encore dans le passage suivant :

Liebe
Für mich sein grosser, schöner Tod. *Mein* war er
(Id., V, sc. IV, v. 61-62.)

où la chute du mètre se compose de deux monosyllabes dont le premier, qui devrait être puissamment accentué, disparaît presque devant l'accent anormal de la neuvième syllabe comptée.

L'ardeur juvénile du poète se calma plus tard et son vers s'en ressentit. Si les finales féminines formées de deux petits mots sont encore fréquents dans la trilogie de *Wallenstein* (1799), l'enjambement ne détruit plus au même point le rythme (1).

(1) On en trouve pourtant cet exemple curieux :

... wenn der Nachtisch auf-
Gesetzt...

Schiller, plus sûr de son art, dispose mieux les toniques et fait ressortir par l'habileté de la facture les nuances des verbes auxiliaires dans l'exemple monosyllabique bien connu :

Es kann nicht seïn, kann nicht sein, kann nicht sein.

Le progrès est continu d'une tragédie à l'autre. L'écrivain, jadis partisan farouche de la prose ou du décasyllabe blanc, revient maintenant de temps en temps aux rimes qui, en métrique, sont toujours un élément de régularité. Il les emploie surtout, comme les dramaturges du règne d'Elisabeth, à la fin des scènes et des actes dans le *Wallenstein*. Dans sa *Marie Stuart* (1800), il s'en sert davantage, principalement aux endroits pathétiques, soit comme rimes plates, soit comme rimes croisées, et son vers, par une conséquence naturelle, prend une allure moins capricieuse. Le caractère plus lyrique de sa *Jeanne d'Arc* (1801) et de sa *Fiancée de Messine* (1803) s'accommode mieux encore des consonnances finales et dans celle-ci Schiller distingue, par un nouvel artifice, ses chœurs du reste de la pièce en leur attribuant un mètre plus court et de rythme trochaïque. D'autres détails marquent également un progrès de l'harmonie générale. La trilogie admettait à côté du décasyllabe de nombreux alexandrins, des vers de huit, de six, de quatre et de deux syllabes, et même dans trois cas des vers de quatorze. Ces anomalies se réduisent à quelques alexandrins dans la *Jeanne d'Arc* et dans *Marie Stuart* auxquels s'ajoutent de rares exemples de quatorze et de deux syllabes dans la *Fiancée de Messine*. Quant aux finales féminines, elles ne sont pas évitées par le poète, mais dès 1801 il s'interdit à cet endroit les deux monosyllabes si fréquents chez Lessing. A la fin de sa carrière théâtrale, dans son dernier drame achevé, le *Guillaume Tell*, de 1804, la versification de l'auteur est devenue régulière, l'enjambement est plus discret, les coupes rythmiques coïncident davantage avec les divisions logiques de la période et c'est la longueur et le mouvement de la mesure qui indiquent seuls le changement de ton dans les divers morceaux. Parti de l'extrême licence avec l'école qui prétendait s'inspirer uniquement de Shakespeare, Schiller aboutit à l'observation voulue des lois essentielles du décasyllabe non rimé.

Mais à côté de ce vers emprunté aux Anglais il en surgit un

autre qui se développa concurremment et qui n'était qu'une imitation italienne. On le vit d'abord paraître dans l'école anacréontique de Gleim et de Wieland et cela se comprend d'autant mieux qu'il a un caractère proprement lyrique. Ce fut un de leurs disciples, Wilhelm Heinse (1746-1803) qui acclimata l'*endecasillabo* dans la métrique allemande et il le fit en observant une coupe uniforme après la quatrième syllabe comptée et un rythme strictement ïambique. En d'autres termes, il s'astreignit à un syllabisme rigoureux, alors que son maître Wieland n'attachait guère d'importance qu'au seul principe accentuel. Il donna avec son *Laidion ou les Mystères d'Eleusis* (1774) à Leipzig une série de stances en *ottava rima* où il introduisit avec intention la césure fixe traditionnelle en vieux français. Goethe, nous le savons par son propre aveu, après avoir, dans sa jeunesse, écrit parfois en décasyllabes blancs, apprit vers 1780, de Heinse, une versification moins libre. Il préféra désormais, dans ses œuvres poétiques, une facture plus sévère et un hendécasyllabe correct sur le modèle de ceux de Tasse et dont la chute est toujours féminine, tandis que par contraste la césure suit une syllabe paire. Cette régularité, il la porte jusque dans le domaine du théâtre et son *Iphigénie en Tauride* se distingue déjà nettement par là du *Don Carlos* de Schiller, qui date à peu près de la même époque. On peut en dire autant des pièces qui lui succèdent, auxquelles cet emploi de la mesure cadencée venue d'Italie prête un ton plus voisin du lyrisme que de la passion dramatique. Chez Goethe, l'*endecasillabo* forme un tout fortement marqué par la finale qu'accompagne un repos du sens et par le retour assez fréquent d'un premier hémistiche de longueur uniforme. Tel est l'effet produit par cette strophe de huit vers à terminaisons féminines et masculines entremêlées que nous empruntons à sa *Zueignung* de 1784 :

Ja! rief ich aus, indem ich selig nieder
Zur Erde sank, lang' hab' ich dich gefühlt;
Du gabst mir Ruh, wenn durch die jungen Glieder
Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt;
Du hast mir wie mit himmlischen Gefieder
Am heissen Tag die Stirne sanft gekühlt;
Du schenktest mir der Erde beste Gaben,
Und jedes Glück will ich durch dich nur haben!

En d'autres termes, Goethe possède, dès son entrée dans la carrière littéraire, une perfection métrique à laquelle Schiller n'atteignit que tard et par une lente évolution. Il la dut à l'influence des poètes italiens qui lui parvint par l'entremise de son ami Heinse, mais il y perdit la fougue et la spontanéité du mètre tragique qui nous saisissent chez l'auteur du *Wallenstein* et de *Marie Stuart*.

La régularité nouvelle du décasyllabe permet plus de liberté dans la disposition des toniques. Quand une versification a pour principe essentiel le nombre fixe des accents, il importe que le mouvement ascendant ou descendant de la mesure soit observé. C'est ce qui explique que chez Wieland, qui s'inquiète moins du syllabisme, l'anapeste rythmique puisse très bien s'allier à l'ïambe alors que le trochée serait inadmissible. Aussi ce dernier ne se rencontre-t-il guère chez les poètes qui usent de l'enjambement avec le plus de hardiesse. Il est rare, par exemple, dans le *Nathan* de Lessing, parce que le vers, ne formant plus un tout nettement délimité, l'on ne saurait se passer d'un rythme fortement scandé. La même remarque s'applique aux premiers drames versifiés de Schiller. Mais dans les drames suivants, le trochée accentuel devient plus fréquent. Schiller l'emploie volontiers au début du décasyllabe (1), où la tonique fournit un appui utile à la voix. Goethe, en raison de sa correction métrique, peut mieux encore se permettre cette légère variation, et il n'y manque pas (2). Telle cette citation de la *Zueignung* :

Hier sank er leise, sich hinabzuschwingen,
Hier teilt' er steigend sich um Wald und Höhn.

Enfin, Schiller, dans sa *Fiancée de Messine* et son *Wilhelm Tell*, et Goethe un peu partout dans son œuvre admettent le trochée après la césure, par exemple :

Kennst du mich nicht! sprách sie mit einem Munde...
... Und wie ich sprach, sáh mich das hohe Wesen
(Zueignung, v. 33 et 73.)

(1) Ceci se remarque surtout à partir de son *Wallenstein*.
(2) La proportion est de 15 pour 100 au début de l'*Iphigénie en Tauride*.

L'on voit que, si certains critiques allemands regardent le trochée, même initial, comme une monstruosité dans le décasyllabe (1), les deux plus grands dramaturges de l'Allemagne se sont conformés, sous ce rapport, à la tradition des littératures romanes.

La question des pieds trisyllabiques en allemand moderne est plus difficile à résoudre. Nous avons vu que Wieland se croyait en droit de les employer parce qu'il ne tenait vraiment compte que des accents. Il remontait ainsi, par delà la réforme d'Opitz, à l'usage de l'ancienne versification. Son exemple fit impression sur les contemporains, mais ne semble pas avoir trouvé beaucoup d'imitateurs. Lessing, qui se montre si libre dans l'enjambement et la césure, était tenu par compensation à observer une allure d'autant plus strictement ïambique. Pour des raisons analogues, Schiller ne put pas non plus se départir de cette règle dans ses premières pièces. L'anapeste, la seule variation de ce genre qui ne viole pas le rythme ascendant, apparaît tout d'abord dans la trilogie de *Wallenstein* et serait plus fréquent encore dans sa *Marie Stuart* et sa *Jeanne d'Arc*. Par contre, il ne se présente jamais dans les passages lyriques où l'harmonie dépend de la correction de la mesure. Telles sont les conclusions d'un savant critique, M. J. Minor (2). Mais lui-même reconnaît que dans la plupart des cas il s'agit d'une illusion produite par l'orthographe des mots et que la prononciation rétablit sans effort le mouvement binaire. L'explication, pensons-nous, pourrait, à bon droit, être généralisée. Si l'on considère qu'à la fin de sa carrière dramatique Schiller tend de plus en plus vers la régularité métrique et que son ami Goethe, sous l'influence duquel il se trouve surtout à cette époque, lui donne l'exemple d'un parfait syllabisme, il est plus raisonnable de supposer chez lui des contractions de syllabes, dont le théâtre anglais lui fournissait de nombreux modèles, qu'une licence inattendue et contraire à l'évolution constatée à tant d'égards dans l'ensemble de ses œuvres poétiques.

Mais si la perfection de l'art entraîne avec elle la régularité de

(1) Voir p. ex. Köster dans son ouvrage *Schiller als Dramaturg*, p. 96. Le duc de Weimar, Charles-Auguste, se plaint dans une lettre à Goethe de l'emploi que fait Schiller du trochée médian après la césure.

(2) Voir Dr J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Strasbourg, K. J. Trübner, 1893. Nous lui empruntons une partie de nos remarques.

la versification chez les maîtres de la scène allemande, il en est autrement chez leurs successeurs. Les premiers romantiques conservèrent l'hendécasyllabe d'origine italienne avec sa chute féminine. Toutefois, l'un de leurs principaux théoriciens, Wilhelm Schlegel, bien qu'il préfère une série d'ïambes purs, admet sans difficulté le trochée, le spondée (1) et l'anapeste accentuels. Il en donne d'ailleurs des exemples pratiques dans sa tragédie d'*Ion* écrite sur le modèle de l'*Iphigénie* de Goethe (1803). Plus tard, l'influence de Wieland se fit sentir sur l'école nouvelle. Kannegiesser, dans une traduction de la *Divine Comédie*, brisa intentionnellement le rythme tout en ïambes du vers héroïque et un critique du temps, Gotthold, soutint en théorie qu'il fallait mêler avec art les pieds accentuels les plus divers dans le même mètre, à condition de n'user que de ceux de deux syllabes, et faire alterner, comme en français, les terminaisons masculines et féminines. C'était une solution bâtarde pour combiner un syllabisme constant avec un nombre fixe d'accents à position variable qui, ne satisfaisant ni aux conditions de la métrique romane, ni aux exigences de l'oreille allemande, n'obtint guère de succès.

Un autre mouvement menaça plus sérieusement la suprématie du décasyllabe blanc. Ce fut la tentative que firent certains chefs de la réaction contre le romantisme pour chasser le vers de Schiller de la scène. Platen, notamment, préconisa l'emploi du trimètre ïambique imité du sénaire des anciens et contenant le plus souvent douze syllabes. C'était sous une forme différente le phénomène que nous avons déjà signalé quand l'alexandrin remplaça une première fois son rival à la fin du XVIIe siècle et quand Klopstock préféra au vers commun l'hexamètre rythmique pour son épopée. Les motifs de la substitution n'avaient guère changé : c'était toujours la faculté d'enfermer plus d'idées dans le nouveau mètre et d'y introduire des vocables plus longs, et surtout des composés, que la langue allemande produit en si grand nombre (2).

(1) Il s'agit du spondée ascendant ayant la seconde syllabe plus fortement accentuée que la première, ce qui le ramène presque à un ïambe ordinaire.

(2) Voici p. ex. un décasyllabe de Schiller dans une pièce de vers adressée à Goethe, quand ce dernier mit en scène le *Mahomet* de Voltaire :

« Charakterloser Minderjährigkeit. »

Il n'y entre, on le voit, que deux mots composés.

Mais l'essai ne devait pas réussir également bien dans le domaine du théâtre. L'exemple des meilleurs dramaturges démontrait amplement que sous ses deux formes du « blank line » anglais et de l'*endecasillabo* italien le vers de dix syllabes suffisait à l'expression des sentiments les plus complexes et joignait l'aisance de la prose dont il se rapprochait à la majesté de la poésie la plus sublime. D'autre part, il ne risquait pas, comme le sénaire antique, de se partager en trois dipodies égales (d'où le nom de trimètre) et de lasser l'auditoire par sa monotonie. Grâce au conflit naturel que l'usage, toujours plus répandu, de l'enjambement établissait entre le mouvement logique de la phrase et le mouvement rythmique de la mesure, l'écrivain pouvait développer sa pensée en longues périodes que terminait de la façon la plus simple et la plus heureuse la coïncidence finale de l'accent oratoire et de l'accent musical. Aussi le vers héroïque non rimé l'emporta-t-il sur le trimètre ïambique et ne disparut-il de la scène allemande qu'avec la tendance moderne à reproduire la vie même sur les planches et à ne se servir, à cet effet, que de la prose vulgaire.

Quant au vers rimé, on l'employa, comme au moyen-âge, à la formation de strophes variées. Ici encore il se comporte diversement suivant son origine. Hagedorn et Gleim, qui conservent la tradition du décasyllabe français, usent volontiers du quatrain que le XVIIe siècle avait mis à la mode. Les imitateurs de l'*endecasillabo* italien, tels que Heinse et Goethe, écrivent souvent en stances à huit vers qui rappellent l'*ottava rima*, celui-là dans son *Laidion*, celui-ci dans sa poésie inachevée *Die Geheimnisse* dont la *Zueignung* devrait être en quelque sorte le prologue. Les premiers romantiques l'apprécient également. Mais ce sont les auteurs auxquels le décasyllabe blanc du drame avait donné l'habitude d'une plus grande liberté métrique qui montrent aussi le plus de génie inventif dans la disposition des strophes. Il suffit, pour s'en assurer, de consulter l'œuvre lyrique de Schiller. Au début, il choisit peu le décasyllabe roman pour ses chants et le combine assez arbitrairement à des vers de longueur variable. Mais à partir du moment où il s'en est servi pour le théâtre, il en fait, par ailleurs, un usage plus fréquent et plus régulier. C'est ainsi qu'il l'entremêle à l'octosyllabe et à l'alexandrin dans sa pièce de vers

Die Künstler (1) et qu'il l'emploie seul en stances de huit vers à terminaisons féminines et masculines alternées dans *Die Begegnung* (2). Le décasyllabe est uni à l'octosyllabe dans son *Reiterlied* bien connu :

Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd (3)

et suit une strophe en mètres de sept syllabes dans sa *Würde der Frauen*. Enfin, Schiller aussi, au terme de son activité littéraire, revient à l'impeccable correction de Goethe et son poème à l'adresse de ce dernier, quand il produit le *Mahomet* de Voltaire sur la scène, ainsi que son chant du cygne *Des Sängers Abschied* (4) sont écrits en octaves où les rimes masculines et féminines se succèdent avec une correction digne d'un bon versificateur français. Mais dans tout cet ensemble de strophes aux combinaisons multiples, nous vérifions une fois de plus la loi mise en évidence par M. Quicherat et que confirme la pratique des meilleurs auteurs allemands et anglais, à savoir que la mesure de dix syllabes ne se marie bien qu'avec une mesure de deux syllabes au moins plus longue ou plus courte (5). Les pays germaniques ne nous fournissent pas plus que les pays romans d'exception importante à cette règle.

Ayant passé en revue les principales étapes de l'histoire du décasyllabe roman en Allemagne, il nous reste à en marquer nettement l'évolution. Un fait frappe d'abord l'observateur : c'est l'absence à peu près complète de la césure épique à toutes les époques de l'autre côté du Rhin. Au moyen-âge même où, semble-t-il, l'on devrait le mieux la rencontrer, c'est à peine si nous en avons retrouvé quelques traces incertaines. Il y a sans doute plusieurs raisons à ce phénomène. L'on peut invoquer pour l'expliquer l'origine provençale du mètre tel que l'emploient les *Minnesinger*. Il y a aussi la mobilité de la coupe médiane qui devait

(1) Voir *Schiller's Sämtliche Werke*, vol. I. *Gedichte*, S. 69. — Stuttgart, J. G. Cotta.

(2) Id., p. 142.

(3) Id., p. 161. Le même mélange se retrouve dans « La statue voilée de Saïs », p. 222, et « Le Partage de la Terre », p. 224.

(4) Id., pp. 297 et 303.

(5) On peut citer comme exemple du contraire chez Schiller sa poésie intitulée *Hoffnung* (p. 253), mais elle ne constitue qu'un cas presque unique dans l'ensemble de son œuvre lyrique.

tendre à faire disparaître, comme en italien, l'atone surnuméraire. Mais il n'en est pas moins vrai que la syllabe en question n'a pu se maintenir parce qu'aucune tonique à l'intérieur du vers ne domine suffisamment les autres pour qu'après elle une terminaison féminine ou une enclitique puisse passer inaperçue pour l'oreille. C'est dire que dès son origine les divers accents du décasyllabe allemand sont de valeur sensiblement égale (1) et que la tendance à donner même force au principe de l'accentuation qu'à celui du syllabisme se reconnaît en Allemagne de tout temps.

Si l'on excepte la période de désarroi métrique qui caractérise une partie du XVIe siècle et pendant laquelle la numération des syllabes apparut aux théoriciens comme le seul élément régulateur subsistant, l'on constate que l'accent d'intensité constitue au fond l'essence même de la versification germanique, à l'époque moderne comme autrefois, et qu'il s'impose tout naturellement aux mètres empruntés à l'étranger. Tel est le sens de la réforme d'Opitz qui fit loi jusqu'à Klopstock, grâce à une heureuse combinaison du principe roman avec le mouvement binaire produit par l'alternance des toniques et des atones. Au reste, il est facile de se convaincre de l'exactitude du fait par une simple observation. Quelle que soit la provenance du décasyllabe allemand et qu'il suive le modèle du « blank line » anglais ou de l'*endecasillabo* italien, il est une licence qu'il ne leur prend jamais, à savoir la substitution de plusieurs trochées rythmiques à des ïambes. Alors que le double trochée initial ou après la césure est fréquent en Italie jusque chez les poètes les plus sévères sur le chapitre de la versification, comme en Angleterre d'ailleurs, l'on n'en trouve pas d'exemple au delà du Rhin. Là c'est tout au plus si les auteurs les plus hardis se permettent une seule variation de ce genre en tête du vers, plus rarement après la coupe médiane, et encore bon nombre de métriciens regardent-ils cet usage comme une hérésie condamnable. Quant à accepter le remplacement de trois ïambes sur cinq par le pied contraire, ainsi que le font parfois Dante,

(1) En d'autres termes, l'accent secondaire n'a guère de place dans le décasyllabe allemand. Aussi W. Schlegel a-t-il blâmé pour ce motif le vers suivant du *Don Carlos* de Schiller :

« Es Kōnigè in Spániècn gegeben. »

[Les accents secondaires sont indiqués par l'accent grave.]

Tasse et Milton, c'est ce que ni Goethe, ni Schiller, ni à plus forte raison les écrivains secondaires, n'ont jamais voulu. Le rythme ascendant ou ïambique est indispensable, en Allemagne, au décasyllabe venu de France.

Par contre, si le principe accentuel est d'une telle importance chez nos voisins qu'il occupe chez eux le rang qu'avait le principe syllabique chez les peuples romans, il semble bien que ce dernier ait reculé devant son rival. Ce n'est pas que les poètes allemands admettent une diminution de la mesure primitive. Le vers de neuf syllabes mêlé à celui de dix comme en quelque sorte équivalent est aussi rare en allemand qu'en anglais ou en français et l'exemple isolé tiré par M. Minor du *Torquato Tasso* de Goethe :

Schwelle, Brust, o Witterung des Glücks,

suspect à la fois par sa brièveté et son allure purement trochaïque, paraît comporter une légère correction qui lui rendait sa régularité (1). Mais la variation trisyllabique, que nous avons vu apparaître en Angleterre au début du XIXe siècle et qui prolonge le mètre au delà de ses limites normales, est approuvée en théorie dès le milieu du XVIIIe siècle par Klopstock et en pratique par Wieland, pourvu que le mouvement ascendant n'en soit pas troublé. Autrement dit, l'anapeste peut légitimement se substituer à l'ïambe, surtout au début du vers, ainsi que le répéteront plus tard W. Schlegel et des critiques plus modernes. Ce qui est pure licence poétique chez les Anglais devient un droit du versificateur au delà du Rhin. Les grands auteurs, il est vrai, ont respecté également le syllabisme sur lequel repose à l'origine la mesure romane et l'alternance des toniques et des atones qu'exige le goût national. Mais il n'est pour les écrivains allemands qu'un principe immuable en la matière, auquel aucun d'eux n'a dérogé dans la pratique, c'est que chez les modernes la mesure si souvent empruntée à l'étranger ne doit avoir ni plus ni moins de cinq accents. Il se conforme cependant le plus souvent à l'autre condition imposée par son histoire. Et il en résulte que le décasyllabe roman s'est transformé nettement là-bas en pentamètre ïambique (2).

(1) J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 1893, p. 241. Il suffirait de supposer l'existence de *du* devant *Brust*.

(2) N'oublions pas du reste que c'est le nom que lui donnent de nos jours *tous* les métriciens allemands.

Chez les Hollandais (1), ce même vers suit une progression analogue. Chez eux, à l'origine, tout comme en Allemagne, la mesure poétique ne reposait que sur l'accentuation : le chiffre des toniques était strictement déterminé, celui des atones ne l'était en aucune façon. C'est sous l'influence française, semble-t-il, que les rhétoriciens du XVIe siècle introduisirent dans la langue avec les ïambes accentuels le système d'une versification exclusivement fondée sur la numération des syllabes, système qui subsiste encore en partie et qui comporte un rythme d'intensité ascendant ou descendant et des pieds à mouvement binaire ou ternaire.

Quant au décasyllabe, il remonte à l'époque de la Renaissance et aux écrivains qui s'inspirent de la France. Il est alors surtout employé dans les Pays-Bas par Van der Noot et Lucas d'Heere au midi et au nord par Van Hout et Cornheert, imitateurs de Marot et de la Pléiade. Van der Noot composa, à ce que l'on croit, les premiers vers communs néerlandais, mais les premiers qui eurent les honneurs de l'impression se trouvent dans le *Boemgaerd der poesien* que publia Lucas d'Heere en 1565. Ils se ressentent encore de l'ancienne métrique purement accentuelle et contiennent çà et là des hendécasyllabes, comme on en jugera par cet extrait d'un morceau plaisant intitulé Remède contre la peste « Remedie ieghens de peste » :

Remedie ieghens de peste zal sijn,
Dat ghy vooral, des morghens vrough op staet,
Ende outbijtt, drinckende zeer goeden wijn.
U seert snoenens een spijsken delicaet,
Vliende groven cost : want dien is quaet,
Tsavonds doeghet tselve en altijt om tbeste.
Den hof en boomgaerd der Poesien, 1565, p. 50 (2).

A la fin du siècle chez Filips van Marnix nous remarquons l'adoption complète des règles traditionnelles observées en langue française et la coupe fixe après la quatrième syllabe, comme dans cette traduction du Psaume LVII :

(1) Je dois la plupart de ces détails sur le décasyllabe néerlandais et les exemples qui suivent à l'obligeance de M. G. Derudder, docteur ès-lettres, professeur au Lycée de Valenciennes.

(2) Édition in-8°, publiée à Gand.

Genaed, o God, genaed! o Heer doe my,
Want myne siel verlaet sick vast op dy.
My sal de scheem van dijne vleugels decken,
Tot dat de boos' haer gantselijck vertrecken.

Het boeck der psalmen, 1591 (1).

La même régularité de coupe et de mesure se maintient plus tard, comme on le constate chez plusieurs poètes du XVIIe siècle. Cela ne saurait nous étonner chez le chef de l'école conservatrice, Jacques Cats (1577-1660), le roi des rhétoriciens, ainsi que le fera voir l'exemple suivant, daté de 1625 :

Maer loop en jagt die oefent ons de leden,
En doet meer nuts als eenig heylsaem kruyt;
Het roert het bloet van boven tot beneden
En dryft met kragt de kwade dampen uyt.

J. Cats, Œuvres, éd. 1712, p. 451.

Mais ce n'est pas moins vrai de Jacques Westerbaen en 1655, par exemple dans ces vers :

Bewaer my, God! op wien myn hoope staet,
Ghij sijt de steen op wien ick alles bouwe,
Ghij sijt mijn burgh, ghij sijt mijn toeverlaet
Die'k voor mijn Heer en voor mijn Koning houwe.

Davids psalmen, La Haye, 1655, p. 31.

et, trente ans après, de Jean Vollenhove, ainsi que le montre cet extrait :

Het hart verzocht een mudde graans uit min
Van 't schaep te leen : de wolf stond hier voor in;
't angstvallig dier wou geen 'van bei geloven.
En sprak : De wolf vult staag den balg met roven.
Dan gaat hy door : gy vlucht. al even schuw (2).

J. Vollenhove. Poezy, Amsterdam. 1685, p. 756.

(1) Livre in-8°, publié à Middelburg, chez Richard Schilders.

(2) Ce passage est tiré de « La Garantie suspecte », *Verdachte Borgtocht*, fable traduite de Phèdre.

où la césure tend cependant à devenir plus libre et à rompre davantage la monotonie de la mesure (1). Mais ce qu'il faut noter surtout pendant cette période, c'est le déclin graduel en Hollande du vers décasyllabique. Non seulement Jacques Cats lui-même n'en fait qu'un usage fort restreint, mais encore le grand tragique néerlandais, J. Van den Vondel (1587-1679), le délaisse entièrement en faveur de l'alexandrin. L'influence de la littérature française amène la disparition presque complète du mètre de dix syllabes.

C'est pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle que le décasyllabe fait sa rentrée en Hollande avec l'école allemande. En même temps, il s'est dépouillé de la rime et prétend conquérir les suffrages du public par ses seuls mérites intrinsèques. Ce n'est pas que le vers blanc fût entièrement une innovation dans l'histoire des lettres néerlandaises. On en avait vu des exemples isolés quelque cent ans plus tôt chez Hooft, Gérard Brandt (2) (vers 1649) et A. Van der Myle (3). Mais la belle floraison du drame d'outre-Rhin détermine à partir de 1780 environ un mouvement d'imitation et par suite de réaction contre la versification en honneur. Les chefs du mouvement sont surtout Jacques Bellamy (4) (1757-86) et Van Alphen, dont le premier est souvent regardé comme l'introducteur, à proprement parler, du décasyllabe non rimé dans la littérature hollandaise.

En tous cas, c'est vers cette époque que le mètre de dix syllabes commence à subir, aux Pays-Bas, une transformation analogue à celle que nous avons déjà signalée en Allemagne. Il se départit plus ou moins de la rigueur syllabique qui lui a valu son nom et

(1) L'on remarque même des exemples, d'ailleurs très rares, de la coupe médiane du *taratantara* (mais non d'une façon continue) chez le poète d'Amsterdam, Jan Vos, mort en 1667, p. ex. dans sa petite pièce intitulée : *Zeege der Schilderkunst* (Eloge de la peinture) qui commence ainsi :

Apollo zal hier | met Apelles paaren.
Hier ziet men Rembrandt, | Flink, de Wit, Stokade, etc.

(2) Brandt déclare la rime inutile en s'appuyant sur l'exemple des Italiens et des Espagnols.

(3) Il est à noter qu'en Hollande c'est l'alexandrin, dont l'influence française avait fait le vers prépondérant au XVIIe siècle, qui s'affranchit le premier de la rime.

(4) Bellamy attaque même systématiquement le vers rimé, par exemple dans sa petite pièce *Aan Cats* et son *Morgenbezoek bij Apollo*. Il prend surtout pour modèle le poète allemand Klopstock.

se présente sous la forme d'un pentamètre ïambique. Grâce à cet avatar, il paraît avoir retrouvé la vogue d'autrefois à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle. Au dire d'un critique compétent, il aurait même, une fois dégagé de la rime, remporté la victoire sur l'alexandrin, son ancien rival (1). C'est la mesure préférée dont se servent, outre Van Alphen, Kinker et Lulofs. Mais il tend désormais à ne dépendre que de l'accent et à ne plus se soumettre aux conditions rigoureuses du syllabisme ou de la césure fixe. Deux théories divergentes se partagent d'ailleurs, à son sujet, les métriciens hollandais contemporains. L'école traditionaliste admet encore la substitution du trochée à l'ïambe au commencement du décasyllabe ou après la césure. L'école accentuelle moderne repousse, comme en Allemagne, l'alternance de pieds qui ne seraient pas de même nature. Tout au plus accorderait-elle le remplacement de l'ïambe par un spondée descendant (par exemple *lóopbaan* mis à la place de *verstánd*). Elle ne voit aucun inconvénient, par contre, à ce que des pieds trisyllabiques se mêlent au rythme binaire, pourvu que le mouvement ascendant se maintienne, et elle accorde droit de cité à l'anapeste dans le pentamètre ïambique. On jugera de la souplesse du vers blanc néerlandais à l'époque actuelle par cet extrait d'un morceau de H. J. Schimmel (né en 1824), publié sous le titre de *Droom* (Songe) en 1890 :

Een bonte ry van gasten siert den disch.
Fluweel en zyde ruischt er, even zacht
En teeder schier de taal, het sierlyck voertuig
Der sierlyke gesprekken, waar 't vernuft
Somtijds, maar des te meer het modewoord
Bevallig en innemend zich in uit.

Nous retrouvons donc aux Pays-Bas, bien que peut-être en un laps de temps plus court, une évolution toute semblable à celle que nous avons observée dans les autres pays germaniques. Elle y est plus saisissante sous certains rapports en raison de l'éclipse

(1) Pr. van Duyse. — Verhandeling over den nederlandschen Versbouw, 1854, vol. I, p. 279 : « Dit soort van metrum, vooral rijmeloos gebuickt, heeft in den laatsten tijd oneindig meer bijval gevonden dan de alexandrijn..... »

subie par le décasyllabe au XVIIe et pendant une moitié du XVIIIe siècle. Le vers commun, arrivé de France, commence sa carrière avec une régularité et une monotonie parfaites. Il tombe en défaveur à mesure que croît la vogue de l'alexandrin, également d'origine française. Puis le nouvel essor de la littérature allemande, et notamment du théâtre allemand avec Lessing, Schiller et Goethe, le remet en honneur, libre enfin des entraves de la rime. Il rejette alors la tradition de la césure immobile, renonce même à la loi fondamentale du syllabisme et passe, comme le pentamètre ïambique des théoriciens d'outre-Rhin, pour une mesure exclusivement fondée sur un nombre de cinq toniques groupées en un rythme ascendant. L'ancien « vers commun » syllabique est en principe devenu accentuel.

CHAPITRE VII

LE POINT DE DÉPART ET LE POINT D'ARRIVÉE. LES CAUSES DE L'ÉVOLUTION. LE VERS NON RIMÉ ET SES CONQUÊTES. LE DOMAINE DU DÉCASYLLABE ROMAN

Tel que nous l'avons rencontré tout d'abord dans le poème provençal du Boèce et dans la Vie de Saint Alexis, le décasyllabe roman a pour seuls caractères fixes un nombre donné de syllabes, dix, comptées dans la mesure et terminées par une assonance ou une rime, un accent obligatoire sur la quatrième syllabe comptée et sur la dixième, renforcé chacun par une interruption nette du sens, enfin la présence tolérée d'une atone surnuméraire après la césure médiane et bientôt, par extension, après la fin du vers. Il y a d'autres toniques en quantité indéterminée et sans places prescrites, mais le ménestrel primitif n'a pas à s'en préoccuper.

Le mètre ainsi construit se partage de lui-même en deux parties inégales et presque indépendantes. Les hémistiches, en effet, y constituent la véritable unité première de versification. Il n'existe pas de *pied*, au sens propre de ce mot, soit dans la poésie quantitative, soit dans la poésie rythmique. La dichotomie essentielle du décasyllabe à son origine nous présente seulement, comme éléments constitutifs, une double série de quatre et de six syllabes, dont chacune comportera par la suite, après l'accent final, une atone facultative et non comptée et dont chacune pourra même rimer à part (en français et en provençal) avec la série correspondante du vers suivant. La séparation entre elles est rendue

plus apparente par l'arrêt grammatical de la phrase à cet endroit et par la pratique de l'hiatus entre la dernière voyelle du premier hémistiche et la voyelle initiale du second. L'on pourrait croire à la juxtaposition de deux mesures bien distinctes si le décasyllabe à ses débuts ne se terminait par une assonance refusée à la coupe médiane et généralement par une finale masculine.

L'usage de ces homophonies partielles ou complètes qui constituent l'assonance et la rime confirme le caractère essentiellement syllabique du vers roman que nous venons d'étudier. Si l'accentuation avait suffi à le créer et si un nombre invariable de cinq toniques à places fixes s'y retrouvait toujours, l'oreille en eût facilement saisi le rythme sans qu'il fût nécessaire qu'une concordance de sons l'avertît de la fin du décasyllabe. Mais cette concordance, utile même dans les hymnes latines, en raison sans doute de la faiblesse de l'accent d'intensité naissant et malgré le secours de la musique, l'était plus encore dans la poésie populaire moins bien soutenue par une mélopée rudimentaire. Et tandis que les premières adoptèrent de bonne heure la rime et ses diverses combinaisons, les chansons de geste se contentèrent de l'assonance dont le retour monotone, mais constant, marquait mieux par son implacable répétition chaque tranche distincte de dix syllabes.

L'insuffisance des toniques à soutenir par elles-mêmes le vers se manifeste aussi par l'importance et la fixité de la coupe. On ne devait pas les sentir d'une manière bien frappante puisqu'il fallut à l'origine les détacher si nettement au moyen d'un silence musical et d'une interruption syntactique de la phrase. La forte césure médiane et la chute masculine du décasyllabe sont des expédients un peu grossiers facilitant sa scansion pour des auditeurs sur qui les accents seuls ne produisent guère d'effet. La même conclusion ressort de l'emploi, si fréquent au moyen-âge en France, de la coupe lyrique où l'on reporte l'effort de la voix non plus sur la quatrième, mais sur la troisième syllabe, tout en conservant la césure (après l'atone) à la place traditionnelle. Le déplacement d'un de ces éléments sans l'autre nous semble indiquer clairement que les détails de l'accentuation ne troublaient pas le poète, mais qu'il se souciait avant tout de conserver la coupe régulière.

Enfin, d'autres preuves, secondaires, si l'on veut, mais importantes en tant qu'appoint sérieux aux raisons déjà données,

viennent corroborer le syllabisme primitif et essentiel de la mesure. C'est surtout le fait, maintes fois constaté en français, en italien et en anglais (par exemple d'une façon toute spéciale chez Milton) d'un décasyllabe qui comporte plus de cinq toniques. Le cas se produit fréquemment quand il s'agit d'énumérations et démontre jusqu'à l'évidence que le vers ne pouvait pas dépendre d'un nombre fixe d'accents, et encore moins de ces mêmes accents revenant à intervalles réguliers. Nous remarquerons aussi, sans avoir besoin d'y insister davantage, l'unanimité significative avec laquelle les premiers métriciens qui s'occupent de la question en France, en Provence, en Italie, en Espagne, au Portugal, en Angleterre et en Allemagne, s'attachent à la numération des syllabes de la mesure héroïque, à l'exclusion, semblerait-il, de toute considération accentuelle, et nous concluerons, d'après les témoignages concordants des théoriciens depuis Dante jusqu'à Martin Opitz, qu'à son introduction dans les divers pays de l'Europe, le décasyllabe (ou l'hendécasyllabe, si l'on y fait entrer l'atone finale) relevait uniquement du principe syllabique (1).

Mais le vers que nous retrouvons à la fin de notre étude est bien différent de celui-là. Il ne se partage plus en hémistiches réguliers, ne se termine plus ni par l'assonance ni par la rime et ne comprend plus nécessairement dix syllabes comptées en tout. L'Allemagne, où le vers héroïque roman s'est implanté, d'une façon définitive, plus tard que partout ailleurs, quoique sous des influences plus nombreuses, nous offre l'exemple le plus frappant de ce type métrique transformé. De l'ancien syllabisme obligatoire, passé au second plan dans les préoccupations du barde, il ne subsiste que la loi un peu vague du chiffre minimum de dix syllabes. A condition d'observer cette règle plutôt négative, l'on pourra sans scrupule allonger la mesure au moyen d'anapestes rythmiques. L'essentiel est de troubler le moins possible le mouvement ascendant dont l'allure uniforme rend la poésie plus chantante, mais la tradition de l'égale longueur des mètres n'est déjà plus qu'un souvenir. Le décasyllabe a cessé, au moins en théorie, de mériter ce nom.

(1) C'est ce principe indûment étendu qui explique la césure lyrique française et provençale et la dixième syllabe atone de certains décasyllabes portugais.

Par contre, l'élément variable du vers primitif a pris une fixité nouvelle. Tandis que les romanistes les plus savants ne s'accordent pas au sujet de la *Chanson de Roland*, où celui-ci compte trois, celui-là quatre toniques, dans deux hémistiches consécutifs, et que l'auteur du *Paradis Perdu* accumule six, sept et même huit toniques dans son *blank line*, en Allemagne le doute n'est pas permis sur ce point. Il nous suffira de citer la déclaration formelle d'un des premiers métriciens de notre époque qui, au cours d'une comparaison entre l'*endecasillabo* italien et la mesure allemande correspondante, dit de celle-ci : « Le nombre des temps forts y est toujours constant. Je ne connais pas d'exemple où le nombre des temps forts soit réduit ou dépassé (1) ». Le phénomène n'a, du reste, rien qui doive nous surprendre; il est en quelque sorte l'effet d'une loi de compensation. Sous peine de perdre sa raison d'être et de disparaître, toute versification doit contenir un principe stable qui la distingue de la prose. Le décasyllabe n'ayant plus l'isosyllabie qu'il tenait jusque-là de ses origines, a donné plus d'importance aux accents ramenés à un chiffre permanent et, régularisant le mouvement binaire auquel il tendait depuis plusieurs siècles, il s'est changé en un vers de cinq ïambes. Une unité métrique, inconnue aux anciens poètes romans, le pied rythmique ou accentuel de deux et même de trois syllabes, y est né et les théoriciens modernes ne parlent plus que d'une mesure ascendante reposant tout entière sur l'accentuation des mots.

Après avoir constaté la distance qui sépare le point de départ du point d'arrivée, il n'est pas sans intérêt d'établir comment elle a été franchie. L'évolution s'est faite d'abord dans le sens d'une régularité de plus en plus grande. Tandis que la chanson de geste fondée sur une mélopée simple et assez grossière laissait une certaine liberté de scansion au jongleur, le poète lyrique, obligé de se conformer aux exigences d'une musique moins vague et plus compliquée, obéit à des lois plus strictes dans sa versification. Chacune des notes de la mélodie correspondant à un son distinct dans la strophe, il en vient tout naturellement à l'isosyllabie parfaite. De la France du Nord à celle du Midi et de la Provence à l'Italie, comme aussi en Angleterre avec le cours du temps, l'on

(1) J. Minor. Neuhochdeutsche Metrik, 1893, p. 240.

remarque la rareté croissante, puis la disparition à peu près complète, de l'atone surnuméraire admise après la césure. Le décasyllabe est ainsi ramené à sa longueur normale et il ne subsiste d'autre licence syllabique que celle de la rime masculine ou féminine à volonté, dont les écrivains français décréteront bientôt l'alternance nécessaire.

Une conséquence imprévue de la rigueur nouvelle fut d'amener le rapprochement et partant la fusion des deux hémistiches. Sensible en langue d'oïl et plus encore en provençal, ce progrès s'affirme en italien. Il a pour effet d'atténuer la coupe médiane et de supprimer la dichotomie primitive. Par là même l'unité métrique change et passe au vers tout entier. Mais pendant que la césure perd de sa force la finale du décasyllabe subit une dégradation analogue. L'entrelacement des rimes que favorise l'emploi d'airs et de stances variés entraîne l'habitude de l'enjambement et la création de périodes poétiques. L'antagonisme latent entre la mesure rythmique et le développement de la phrase grammaticale se manifeste dans les formes un peu longues comme le sixain ou l'*ottava rima* et ne prend fin qu'avec la chute de la strophe. Mais pareille extension du vers héroïque au delà de ses limites traditionnelles le rend moins aisé à saisir pour l'oreille et fait découvrir d'autres éléments de régularité.

Depuis la naissance des idiomes néo-latins jusque vers le milieu du moyen-âge il se poursuit en Europe un changement linguistique, surtout en pays de langues romanes, qui ne pouvait rester sans influence sur la versification. L'accent d'intensité, assez faible au début pour qu'il eût besoin d'être renforcé à la fin de chaque hémistiche par une coupe marquée, prend une importance de plus en plus grande. Si le français se contente des règles traditionnelles parce que son évolution est plus tardive sous ce rapport et que le mouvement oratoire y modifie bien souvent l'accentuation normale, l'italien et l'espagnol imposent bientôt au décasyllabe trois toniques principales à places fixes et lui donnent une allure nettement ïambique. L'anglais et l'allemand, où le principe accentuel avait jadis prévalu à l'exclusion de tout autre et pour qui la mesure nouvelle constituait une innovation étrangère, ne pouvaient que la transformer pareillement. Elle s'y subdivisa plus ou moins vite, mais d'une façon spontanée, en unités plus petites

que l'hémistiche et se composa de cinq pieds rythmiques. L'on admit en Angleterre la variation trisyllabique, c'est-à-dire l'anapeste ou le dactyle, à titre d'exception ; en Allemagne on n'y vit même pas une infraction à la règle. Le décasyllabe n'était plus en théorie qu'un pentamètre à mouvement ascendant.

Une modification, légère en apparence, contribua plus encore à ce résultat : ce fut la suppression de la rime. Elle se fit d'abord en Italie d'après le modèle des auteurs anciens et se répandit de là en Angleterre, en Espagne, au Portugal et en Allemagne. Mais, chose curieuse, cette innovation affecta partout, en premier lieu (1) et presque exclusivement, le décasyllabe roman. Il y a là une preuve évidente que le mètre héroïque de dix syllabes passait dans les divers pays énumérés pour la mesure la plus importante et que sa noblesse d'allure naturelle le rendait particulièrement apte à rejeter une contrainte surannée et à se dépouiller d'un ornement factice comme celui des consonnances finales. En même temps la transformation en vers blanc constitue en quelque sorte le dernier terme d'un développement qui tendait au point de vue de la forme à une liberté de plus en plus grande et au point de vue du fond à une poésie dépendant toujours davantage, pour l'effet produit, de la noblesse des pensées et du style plutôt que de moyens extérieurs et purement accidentels.

Cependant, le fait même d'une simplification semblable, coïncidant avec la renaissance des lettres dans l'Europe civilisée, pour significatif qu'il soit en tant que victoire de l'idée sur la matière de la langue, ne l'est pas moins par son action lente, mais incontestable, sur la versification. Le décasyllabe privé d'une ressource précieuse, de ce retour constant des homophonies qui marquait nettement pour l'oreille les séries syllabiques d'égale longueur, dut chercher d'autre façon à se distinguer de la prose. Il commença généralement, lors de sa première apparition dans un idiome nouveau, par observer strictement les règles traditionnelles de la césure et de la finale pour que toute erreur à ce sujet fût impossible. Mais ce n'est là que le point de départ d'une évolution dernière. Quand les poètes, enhardis par l'expérience, ont appris à connaître l'instrument dont ils se servent et à profiter des

(1) Il faut excepter la litterature néerlandaise qui, ayant adopté l'alexandrin si populaire en France, l'affranchit de la rime avant le décasyllabe.

libertés métriques qui leur sont accordées, ils se voient obligés de recourir à l'accent et de renforcer le rythme ïambique de la mesure. L'élévation du langage et l'habile disposition d'un nombre fixe de toniques qui concourent à produire un mouvement ascendant paraissent désormais indispensables à l'harmonie poétique.

Mais cette forme ainsi allégée de la rime, à la fois très supérieure à la prose vulgaire et très voisine d'elle, devait séduire les meilleurs esprits des temps modernes. Certains domaines, celui du théâtre notamment, où l'on cherche le plus possible à se rapprocher de la vie réelle, allaient lui être largement ouverts. Et si en France la nature de la langue s'opposait à la diffusion du mètre non rimé, si en Espagne et en Portugal le genre dramatique avait déjà trouvé une autre forme d'expression, chez les Italiens, les Anglais et les Allemands, par contre, le nouveau décasyllabe régna sans conteste sur la scène. La vogue en fut si peu passagère que pour les œuvres les plus importantes elle dure encore. Elle recule peut-être devant l'envahissement progressif de la prose qui paraît mieux convenir à l'absence marquée d'idéalisme de l'époque contemporaine. Mais ce n'est pas le vers blanc comme tel, c'est la poésie elle-même qui tombe en discrédit auprès d'une génération trop préoccupée d'intérêts matériels et trop pratique. Le mètre souple et varié qu'inventèrent Trissino et Rucellai a depuis longtemps fait ses preuves sur les planches. Mis en œuvre par Maffei, Alfieri et Manzoni au delà des Alpes, par Shakespeare, Ben Jonson, Dryden, Otway et leurs émules en Angleterre, par Lessing, Schiller et Goethe en Allemagne, il s'est révélé éminemment propre à traduire avec énergie et noblesse de style toutes les émotions tragiques.

L'application au genre narratif et surtout à l'épopée fut plus tardive et moins heureuse. En Italie, la tradition des stances de Dante, d'Arioste et de Tasse était encore puissante et le médiocre poème de Trissino, l'*Italia liberata dai Goti*, n'eut pas le même succès que sa *Sophonisbe*. Il en fut autrement en Angleterre. Là les deux chefs-d'œuvre de Milton, le *Paradis Perdu* et le *Paradis Regagné*, valurent au vers blanc une popularité presque égale à celle qu'il avait conquise dans le drame sous le règne d'Elizabeth. Elle se continue encore au XIXe siècle, puisque l'un des meilleurs écrivains de notre époque a repris le mètre de son grand prédéces-

seur dans la longue série de contes épiques qu'il a publiés sous le titre des *Idylles du Roi*. En Allemagne, les traducteurs d'ouvrages anglais emploient le décasyllabe non rimé, mais Klopstock dans sa *Messiade*, Goethe dans *Hermann* et *Dorothée* et les interprètes d'Homère adoptent l'ample mesure dactylique (1). Par contre, les auteurs de récits didactiques et les moralistes en vers suivent le plus souvent en tous pays l'exemple donné, à la Renaissance, par les *Api* de Rucellai. Depuis la *Coltivazione* d'Alamanni jusqu'aux *Canti* de Giacomo Leopardi de nombreux Italiens se sont ainsi servis des *versi sciolti* (2) et plusieurs Espagnols ont marché dans la même voie. De l'autre côté de la Manche, il suffit de citer les *Saisons* de Thomson, la *Tâche* de Cowper, l'*Excursion* de Wordsworth et plus tard encore *The Ring and the Book* de Robert Browning. Chez les Allemands on remarque en ce genre le *Halladat* de Gleim et quelques poésies d'E. C. von Kleist au XVIIIe siècle, et au XIXe le *Laienbrevier* de Leop. Schefer (1834) et *Ahasver in Rom* (1867) de Rob. Hamerling (3). Le ton aisé du décasyllabe sans rimes la rend partout propre à la narration et à la description relevée par la beauté du langage et la sublimité des sentiments exprimés.

Il restait au vers blanc une dernière conquête à faire, celle de la poésie lyrique. C'est en Italie qu'elle eut lieu tout d'abord vers la fin du XVIIIe siècle. On constate cette innovation hardie dans quelques essais de Parini, puis chez Ugo Foscolo nourri de littérature grecque et pénétré de l'esprit du romantisme naissant. Elle triomphe enfin avec éclat grâce aux sombres méditations de Leopardi. Mais c'est en Angleterre qu'elle trouva son plus grand développement. Non seulement le lyrisme s'y empara du décasyllabe non rimé dans l'œuvre de Byron, de Shelley et de leurs émules, mais il l'amena même, par une étonnante évolution, à se rapprocher de la rime et à en imiter les effets. Il fallut pour

(1) Il n'en est pas moins probable que l'idée de supprimer la rime dans l'épopée est due à l'imitation de Milton chez les poètes épiques allemands.

(2) Notons, entre autres, Parini dans sa satire intitulée *Il Giorno* et Pindemonte ainsi que Foscolo dans leurs poèmes célèbres, *I Sepolcri* et *Dei Sepolcri*.

(3) Le poème narratif en décasyllabes rimés est encore plus populaire en Allemagne, témoin *Die bezauberte Rose* (1818) de Schulze, les *Todtenkränze* de J. von Zedlitz et le *Laienevangelium* (1840) de F. von Sallat.

cela l'art consommé d'un maître écrivain. Dans *La Princesse* (1847) d'Alfred Tennyson le tour de force est accompli et le cycle parcouru par l'ancien vers héroïque français se trouve complété. Le poète insère au cours d'un long récit en *blank verse* quelques chants qu'il dit accompagnés par la musique. Rimés ou non — et surtout quand ils ne le sont pas — ils doivent se détacher nettement sur le fond uniforme de la narration, dont la mesure en soi ne les distingue pas. En voici deux exemples :

« Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

Fresh as the first beam glittring on a sail,
That brings our friends up from the underworld.
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge ;
So sad, so fresh, the days that are no more.

* * *

Our enemies have fall'n, have fall'n : the seed.
The little seed they laugh 'd at in the dark,
Has ris'n and cleft the soil, and grown a bulk
Of spanless girth, that lays on every side
A thousand arms and rushes to the Sun.

Our enemies have fall'n, have fall'n : they came;
The leaves were wet with women 's tears : they heard
A noise of songs they would not understand :
They mark 'd it with the red cross to the fall,
And would have strown it, and are fall'n themselves (1).

Comment l'impression de la stance chantée a-t-elle été produite ? En premier lieu par la régularité du mètre qui ne comporte jamais plus ni moins de dix syllabes et qui se termine invariablement par une finale masculine fortement accentuée et par une

(1) The Princess, Canto IV, 21-31, et Canto VI, 17-27.

pause marquée. Ensuite par une série de répétitions verbales qui font surtout ressortir le début du décasyllabe et par une répétition plus énergique et plus prononcée quand il s'agit d'indiquer ici la fin, là le commencement, en tout cas la séparation, des strophes. L'auteur a résolu le problème qu'il s'était posé, il a tenu comme une sorte de gageure et par ces chansons non rimées le vers blanc, devenu si libre avec le XIXe siècle, semble retourner vers ses origines.

Notre tâche prend fin avec les dernières phases de l'évolution du décasyllabe roman. Nous l'avons suivi depuis sa forme primitive, strictement définie par une coupe absolument nette et un syllabisme rigoureux, jusqu'à sa transformation en pentamètre ïambique non rimé, et de la France du Nord, où il apparaît pour la première fois d'une façon marquée dans la littérature jusqu'à l'Allemagne, où il ne s'implante définitivement que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il nous reste à noter l'étendue et l'importance de ses conquêtes. Sous sa forme originelle et rimée le vers français de dix syllabes s'impose aux vieilles chansons de geste dont les homophonies finales deviennent de plus en plus complètes, il envahit le domaine de la satire et du lyrisme, gagne la Provence, puis l'Italie, où il s'assouplit en tant qu'*endecasillabo*, et pénètre en Angleterre, en Espagne et au Portugal. Partout il occupe la place d'honneur et sert aux meilleurs écrivains. Le moyen-âge, malgré la concurrence de l'octosyllabe et de l'alexandrin, est rempli de sa gloire. Le *vers commun* se rencontre également dans la *Chanson de Roland* et le *Girart de Rosilho*, chez les trouvères et chez les troubadours ; avec une terminaison féminine il fournit la trame de la *Divine Comédie* et des *Sonnets* de Pétrarque ; il prête son harmonie aux *Contes de Cantorbéry*, retentit dans les chants du roi Denis et de sa cour poétique et fait la popularité des *Trescientas* de Juan de Mena.

La Renaissance des lettres, loin de le détrôner, lui apporte un accroissement de forces sous son nouvel avatar de vers blanc. Si la France, son pays d'origine, le délaisse pour l'alexandrin, si l'Espagne l'exclut du théâtre et l'Allemagne de l'épopée ainsi que de la poésie lyrique, il lui reste par ailleurs un domaine assez vaste et sa fortune n'en est pas moins haute. Dès le XVIe siècle, sous sa forme rimée et non rimée, il produit le *Roland Furieux*

d'Arioste, les *Lusiades* de Camoens, la *Jérusalem Délivrée* de Tasse, la *Reine des Fées* de Spenser, les tragédies de Trissino, les drames de Marlowe, de Shakespeare et de Ben Jonson. Au XVIIe, il se retrouve dans l'œuvre de Boscan Almogaver, sur la scène anglaise et italienne, dans le *Paradis Perdu* de Milton et les satires de Dryden. Le décasyllabe roman au XVIIIe siècle remplit les épîtres de Pope, les *Saisons* de Thomson, la *Tâche* de Cowper, il s'adapte aux pièces de Maffei et d'Alfieri comme à celles de Lessing, de Schiller et de Goethe. Enfin, au siècle dernier, il pénètre le lyrisme de Wordsworth, de Byron et de Shelley, les odes de Quintana, les descriptions hollandaises de Kirker et de Lulofs, les chants désespérés de Leopardi, les récits ironiques de Schefer et de Hamerling, les méditations de Browning et les fines ciselures de Lord Tennyson. La liste n'est ni complète, ni close, et l'avenir sans doute se chargera de la prolonger.

Mais, pour un esprit philosophique, c'est un spectacle curieux et attachant que nous offrent la persistance du décasyllabe roman à travers les siècles et son introduction successive dans les principales littératures des peuples civilisés. Ici, comme dans le cas de l'architecture ogivale et vers la même époque, c'est en France que surgit le type nouveau qui va se propager au dehors. Presque partout où il pénètre, ce mètre de dix syllabes constitue à ses débuts le mètre le plus long et le plus populaire, il sert à traiter les thèmes les plus graves et les plus nobles, il s'allie peu volontiers à d'autres mesures et se renferme en quelque sorte en un splendide isolement, il est enfin le premier à rejeter les entraves de la rime. Mais c'est aussi lui qui, dès la Renaissance, réalise le plus tôt et le mieux l'idéal d'un vers où la pensée domine l'expression sans que la forme poétique, bien que réduite à une extrême simplicité, se confonde avec la prose. Apparu sur le sol français, il n'a pas de peine à prendre racine en pays néo-latins. Mais il ne s'en tient pas là. Greffé à plusieurs reprises sur les branches du vieux tronc germanique, il y produit des pousses vigoureuses. L'ancien décasyllabe roman fleurit dans les langues les plus cultivées de l'Europe, il établit entre elles un lien commun, une unité de versification, qui répond au cosmopolitisme toujours plus marqué de l'inspiration et du génie dans le domaine des lettres modernes.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des ouvrages cités ou mentionnés

A

Abbott (Dr E.A.). A Shakespearian Grammar. New edition. London, Macmillan, 1883.

Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti, Paris, 1669. — Vita S. Faronis.

Anglia, édité par R. Wülker. Halle. – Vol. IV, 1 : V.

Annales de Bretagne, vol. XII, p. 671, Paris, H. Welter.

B

Bartsch (K.). Chrestomathie Provençale, 1880, Elberfeld. R. L. Friderichs.

Becker (Ph. A.) Ueber den Ursprung der romanischen Versmasse 1890, Strasbourg, K. J. Trübner.

Bellermann (C. F.). Die alten Liederbücher der Portugiesen, 1840, Berlin, F. Dümmler.

Bello (A.). Principios de la ortologia y métrica de la lengua castellana, 1882, Bogota.

Benloew (L.). Précis d'une théorie des rhythmes, 1862, Paris, A. Franck.

Bibliothèque de l'École des Chartes, vol. XXII (1861), XXVII et XXVIII.

Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 115 (1897) et vol. 7 (1873).

Blanc (Dr L. G). Grammatik der Italienischen Sprache, 1844, Halle, C. A. Schwetscke.

Braga (Th.). Manual da Historia da Litteratura Portugueza, 1875, Porto, Magalhâes.

Bridges (R.). Milton's Prosody, 1894, Oxford, Clarendon Press.

Brydges (Sir E.). The poetical Works of J. Milton, sans date, London, W. Tegg,

C

Clédat (L.). La Poésie au Moyen-Age, 1893, Paris, Lecène Oudin.

Coleridge (S. T.). The Letters of S. T. C.., 1895, London, W. Heinemann.

Conway (G.). A. Treatise on Versification, 1878, London, Longmans and Green

D

Dante. De Vulgari Eloquentia (éd. P. Rajna), 1896, Firenze, Succ. Le Monnier.

Dias (J. S.). Compendio de Poetica Portugueza, 1887, Vizeu, J. M. d'Almeida.

Diez (Fr.). Altromanische Sprachdenkmale (Abhandlung über den epischen Vers), 1846, Bonn, Weber.

Die erste portugiesische Kunst-und Hofpoesie, 1863, Bonn.

Duyse (P. Van) Verhandeling over den nederlandschen Versbouw, 1854, Sgravenhage, M. Nijhoff.

E

Eickhoff (P.). Der Ursprung des roman. u. germ. 10 und 11 silblers (des 5-fussigen Jambus) aus dem von Horaz in Od. 1-3 eingeführten Worttonbau des Sapphischen Verses, 1895, Wandsbeck.

Elwall (A.). Nouvelle Prosodie anglaise (Versification), sans date, Paris, Delalain.

F

FAURIEL (M.). Histoire de la Littérature Provençale, 1846, Paris, J. Labitte.

G

GASCOIGNE (G.). Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse, 1575 (Arber's English Reprints, 1895).

GAUTIER (L.). Les Épopées françaises, 1878, Paris, V. Palmé.
Bibliographie des Chansons de Geste, 1897, Paris, H. Welter.

Giornale Storico della Letteratura Italiana, 1898, Torino, E. Loescher, vol. XXXII, fasc. 1-2.

GRAMMONT (F. de). Les vers français et leur prosodie, sans date, Paris, J. Hetzel.

GUEST (Ed.). A History of English Rhythms (new edition) 1882, London, G. Bell.

H

HAMONIÈRE (G.). Grammaire Portugaise (2e éd.), 1829, Paris, Bobée et Hingray.

HANNSEN (Fr.). Zur lateinischen und romanischen Metrik, 1901, Valparaiso.

HAVET (L.). La prose métrique de Symmaque et les origines du Cursus, 1892, Paris, E. Bouillon.

HELSEN (VAN) Middelnederlandsche Versbouw, 1884, Groningen, Wolkers.

J

Jahrbuch für romanische und englische Litteratur, vol. I, V, XI.

JASINSKI (M.). Histoire du Sonnet en France, 1903, Douai, H. Brugère.

K

KAUFFMANN (F.). Die Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwickelung, 1897, Marburg, N. G. Elwert.

KAWCYNSKI (M.). Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes, 1889, Paris, E. Bouillon.

KEIGHTLEY (Th). An Account of the Life, Opinions and Writings of J. Milton, 1855, London, Chapman and Hall.

KRITISCHER Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie, 1899 et 1903, Erlangen, F. Junge.

L

LACHMANN (K.) et HAUPT (M.). Des Minnesangs Frühling, 1888, Leipzig. S. Hirzel.

LANG (H. R.). Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal, 1894, Halle, M. Niemeyer.

LANGLOIS (E.). Recueil d'Arts de seconde Rhétorique, 1902, Paris, Imprimerie Nationale.

Letters concerning poetical Translations, etc., 1739, London, J. Roberts.

LEWIS (Ch. M.). The foreign Sources of Modern English Versification, 1898, New-York, H. Holt.

Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie, années 1883, 1885, 1888, 1890, 1891, 1894, 1896, 1900, 1902.

LITTRÉ (E.). Histoire de la langue française, 1886, Paris, Perrin.

M

MARI (G.). I trattati medievali di ritmica latina, 1899, Milano, Hoepli.

Riassunto e Dizionarietto di ritmica italiana, 1901, Torino.

MASSON (Dr D.). The poetical Works of John Milton, 1893, London, Macmillan.

MAURY (J. M.). L'Espagne Poétique, 1832, Paris, Leroi.

MAYOR (J. B.). Chapters on English Metre, 1886, Cambridge Univ. Press.

MEILLET (A.). Recherches sur l'emploi du génitif accusatif en vieux slave, 1897 [Voir Bibliothèque de l'École des Hautes Études, plus haut].

Mémoires de la Société de Linguistique de Paris, vol. VI et XI.

MÉRIL (Ed. du). Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle, 1843, Paris, Brockhaus et Avenarius.

MEYER (W.). Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, 1884, Munich.

art. dans les *Göttingische gelehrte Anzeigen* de janv. 1893.

MINOR (J.). Neuhochdeutsche Metrik, 1893. Strasbourg, Trübner.

MOTHERÉ (J.). Les Théories du Vers héroïque anglais et ses Relations avec la Versification française, 1886, Paris, Al. Picard.

Musée belge (le), N° 2, 1903.

O

OVIDIO (Franç. d'). Dieresi e sineresi nella poesia italiana da F. d'O. [nei Atti della reale Accademia di Scienze Morali e Politiche]. Napoli, 1891, vol. XXIV.

Sull' origine dei versi italiani a proposito d'alcune più o meno recenti indagini. 1897, Firenze, Succ. Le Monnier.

P

PARIS (Gaston). Etude sur le rôle de l'accent latin, 1862, Paris.

La Vie de St Alexis, 1873 [Voir Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes].

Chansons du XVe siècle, 1875, Paris, Firmin-Didot.

Q

QUICHERAT (L.). Traité de Versification française (2e éd.), 1850, Paris, Hachette.

R

RAJNA (P.). Le Origini dell' epopea francese, 1884, Firenze, G. C. Sansoni.

Revue Critique, années 1866, 1868, 1889.

Revue des Cours et Conférences (la), année 1903.

Rios (J. Amador de los). Historia Crítica de la literatura española, 1861, etc., Madrid.

Romania, vol. III, V, VII, XI, XII, XIII, XV, XX, XXII, XXIII, XXIX.

S

Saintsbury (G.). A short History of English Literature, 1898, London, Macmillan.

Schipper (J.). Englische Metrik in historischer und systematischer Entwickelung dargestellt, 1881-88, Bonn, Em. Strauss.

Schlicher (J. J.). The Origin of rhythmical Verse in late Latin, 1900, Chicago.

Sidney (Sir Philip). An Apologie for Poetrie, 1595, edited by E. S. Schuckburgh, Cambridge Univ. Press, 1891.

Spiers (A.). A Treatise on English Versification, 1874, Paris, Hachette.

Stengel (Edm.). Romanische Verslehre, dans G. Gröber's Grundriss der romanischen Philologie, 1893, Strasbourg, K. J. Trübner, 2er Band, 1e Abteilung.

Symonds (J. A.). Blank Verse, 1895, London, J. C. Nimmo.

T

Ten Brink (B,). Chaucer's Sprache und Verskunst, 1884, Leipzig, T. O. Weigel.

Tobler (Ad.). Le Vers français ancien et moderne, 1885, Paris, F. Vieweg.

V

Vendryes (J.). Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin, 1902, Paris, Klincksieck.

Verrier (P.). Notions simplifiées de Versification anglaise, 1891, Paris, Ch. Delagrave.

Vinaza (Conde de la). Biblioteca histórica de la Filología Castellana. 1893, Madrid, M. Tello.

W

Wolf (Ferd.). Studien zur spanischen und portugiesischen Nationallitteratur, 1859, Berlin, A. Asher.

Z

Zarncke (F.), Ueber den fünffussigen Jambus, 1866 [dans *Goetheschriften* du même] 1897, Leipzig, Avenarius.

Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur, vol. XXIII (1901).

Zeitschrift für romanische Philologie, vol. VII, IX, XI, XII, XVIII, XIX, XXI, XXVI.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Pages

Abbott (Dr E. A.). . . 101, 101 n. (1)
Aimeric de Pegulhan. 60
Alamanni (L.) . . . 70 n. (1), 86, 186
Alexandrin (vers). 47 n. (1), 49, 53-4, 121, 121 n. (1), 126, 158, 160, 169, 176, 176 n. (3)
Arezzo (Guy). 32
Assonance. . 6, 32, 50, 77 n. (2), 138, 144, 179, 180
Auberon 42, 43
Baïf (J.A. du) . . . . . 45 n. (2), 52
Baist (G.). 129
Barberini (Fr. de) 70, 85 n. (2), 137 n (1)
Barrouso (Ch. de) . 45, 45 n. (2), 47
Bartsch (K.) . . 4, 23, 24, 26, 37, 154
Becker (Ph. Aug.) . . . 22 n. (2), 24, 24 n. (2), 25, 36, 49
Becker (R.) 155
Bede . . . . . 12, 12 n. (1)
Bellamy (J.) . . . . 176, 176 n. (4)
Belley (J. du) . 53, 53 n. (2), 54 n (1)
Bello (An.). 128, 129, 131 n. (2), 132, 143
Benloew (L.) . . . . . 1, 4 n. (5), 27
Biadene 69
Blanc (Dr L. G.). . 72 n. (2), 76 n. (2)
Blancs (vers) . . 52-53, 85-6, 95-103, 105-13, 115-7, 121, 136-8, 148, 159 65, 176, 176 n. (4)
Boccace. 69
Boèce (le) . 3-5, 7 n. (2). 8, 14, 20. 24, 26, 27, 33, 35, 36, 57, 60, 62, 63, 70, 179
Bornecque (H.) . . . . . 15 n. (3), 31
Boscan Almogaver 134, 137, 147, 188

Pages

Bridges (R.). 106
Brydges (Sir E.). . . . . 105 n. (1)
Cairasco de Figueroa. 139
Camoens (L. de) 148, 149, 189
Cats (J.) 175
Césure épique. 3, 5, 5 n. (2), 7 n. (2), 22, 27, 36, 37, 40, 40 n. (2), 42, 46, 57, 63, 68, 92, 94 n. (2), 99, 108, 113, 126-127, 146, 154, 154 n. (3)
Césure lyrique. 41-2, 41 n. (2), 46, 47, 57, 63, 128, 131, 141 n. (2), 146, 154
Césure médiane (en 5 + 5). . . 39, 39 n. (5), 40, 40 n. (2), 41, 45, 45 n. (2), 46, 58, 73, 73 n. (1), 104. 127-31, 133-34, 141, 141 n. (3), 146-7, 176 n. (1)
Chaucer (G.). . . 89-92, 94, 114, 188
Clajus (J.) 156
Clédat (L.) 17, 20, 51
Coleridge (S. T.). 117-8, 117 n. (3), 119
Courtois d'Arras. 40 n. (2), 43, 131
Dante. 66, 67, 69, 71, 73 n. (2), 74, 75. 78, 78 n. (1), 81. 83, 84, 85, 87 n. (1), 91, 110. 136, 139, 172, 181, 185, 188.
Denis de Portugal (le roi). . . 144. 144 n. (1), 146, 188
Deschamps (Eus.) 48
Des Periers (B.) . . . . 45, 45 n. (2)
Diez (Fr.) . 1. 35, 41. 65. 129, 147, 149
Diomède 11
Dottin (G.). . . . . 13, 13 n. (3)
Dryden (J.) . 114, 115, 161 n. (1), 185. 189
Eickhoff (P.) 25
Encina (J. de). 7, 124, 128 n. (2), 129, 139

Pages

Ermengau (Matfre) . 59, 61 n. (5), 62
Faguet (Em.) . . . . . 7, 8 n. (1), 55
Fauriel (C.). 59
Fenis (Rud. v.) 153-4
Froissart (J.) . . . . 43, 46 n. (4), 55
Gascoigne (G.). 93 n. (1). 94, 97, 100, 105, 117, 157 n. (1)
Gautier (L.) . 18, 23, 23 n. (4), 44, 53
Girart de Rossilho . 5 n (2), 36, 37, 38, 57, 58, 62 n (2), 188
Gleim (J.) 159, 170, 186
Goethe (W. v.). 163, 166-7, 167 n. (2). 169, 170, 186
Gower (J). . . . . 43, 47 n. (1), 93
Havet (L.). 1[illegible], 15 n. (2), 28, 28 n. (1)
Heere (Lucas d') 174
Heinse (W.) 166, 170
Henry (V.) 26, 28, 29. 34
Hiatus. 6, 30, 51, 51 n. (4), 52, 62 n. (2), 63, 81-2, 87, 109, 131, 139, 141, 149, 158
Hildegar. . . . . 35, 35 n. (5), 37
Iriarte 135
Jodelle (Ét.) . . . . . 53 n. (2)
Jonge (E. de). . . . . 23 n. (2)
Jubainville (M. d'Arbois de) . . 9
Kawcynski (Max.). 11, 12, 21, 29, 65-6
Klopstock (F. G.). 159, 160, 169, 173, 186
Krause (B.). 33, 54
Le Maire de Belges (J) 46-7
Lessing (G.). 160-3, 164. 167, 178, 185
Lewis (Ch. M.). 7, 7 n. (2), 8, 21 n. (1), 68 n. (1)
Leys del Gay Saber. . . 38, 58 n. (2)
Littré (E.) . . . . . 25, 42 n. (1)
Lobwasser (A.). 156
Lyly (J.). 93, 97
Malherbe (Fr.). 56
Manuel (Don J.). . . . . 127 n. (2)
Manzoni (A.) . . 73, 73 n (1), 82, 185
Mari (G.) 68
Marlowe (Chr.) 98-9, 121
Marot (Cl.). 46, 47, 48, 49
Martianus Capella 11
Masson (Dr D.) 106
Maury (Don J.). . 141, 142, 142 n. (1)
Meillet (A.). . . . 12, 13, 13 n. (4), 29
Mena (J. de). . . 125-31. 133, 138, 141, 141 n. (3), 147 n. (2), 188

Pages

Meyer (P.) . . . . 4, 4 n. (4). 7, 8, 38, 47 n. (2), 50, 61 n. (5)
Meyer (W.) . . 9-10, 15, 31 n. (2), 38
Mila y Fontanals . . . . . 127 n. (2)
Milton (J.) . 104-13. 113 nn. (1) (2) (3), 117, 121, 159, 181, 182, 185, 186 n. (1), 189
Minor (J.). 45, 168, 173, 182
Morel-Fatio (A.). . 125 n. 1, 127, 130, 131 n. (2). 132, 134, 140
Motherê (J.). . . . 2, 49, 54, 89, 102, 110 n. (1), 119
Mutzel . . . . . 29 n. (1)
Nigra (C.) . . . . . 25 n. (4)
Noot (Van der). 174
Opitz (M.) . 157-8, 158 n. (1), 163, 181
Ovidio (Fr. d') 25-6. 67
Paris (G.) 4, 4 n. (4), 14-16 15 n. (4), 16 n. (1), 18, 19. 20, 23 n. (4), 24, 29, 33, 38, 39 n. (5), 41 n. (2). 42, 43, 45, 58 n. (1), 60, 76, 90 n. (1)
Pasquier (Ét.). 66
Phalécien (vers) . . . . 30 n. (4), 38
Pons de Prinhac . . . 61, 64 n. (1)
Proparoxytons (vers à). 27, 60, 69, 71, 73, 100 n. (2), 131, 135, 139
Quicherat (L.) . 5 n. (2), 46 n. (3), 48, 49, 54 n. (1), 55, 65, 66, 85, 171
Quintilien 11
Raimon d'Avignon 60
Rajna (P.) 8, 35, 36, 65
Rios (Am. de los) 123, 127
Riquier (G.) 47
Rochat (A.) 27, 35, 41
Roland (Chanson de). 3, 5-6, 5 n. (3), 14, 20, 24, 26, 33, 43, 44 n. (3), 55, 63, 182, 188
Ruccellai (G.). . . . 86, 137, 185, 186
Sá de Miranda 147, 149
St Alexis (Vie de) . 3, 5-6, 33, 36, 36, 43, 44, 50, 179
St Ambroise 19, 30
St Gelais (Mellin de) 47, 53
Santillana (Marquis de). . 133, 135, 138 n. (1)
Saphique (vers). . 25, 25 n. (4), 26-7, 31, 58-9
Saran (F.). . . . . 9, 21, 155 n. (1)
Schede (P.) 156

Pages

Schiller (Fr.). . 163-5, 167, 168 n. (1). 169 n. (2), 170-1, 171 n. (5), 172 n. (1)
Schipper (Dr J.). 89
Schlicher (J. J.). 30-31
Schroer (A.) . . . . . 90 n. (2)
Scoppa (l'abbé) 1, 65
Shakespeare (W.). 2, 98-101, 99 n. (2), 115, 121, 185
Shelley (P. B.) . . . . 119, 119 n. (1)
Sidney (Sir Ph.) 100, 156
Sordello 66
Stengel (Dr Ed.). . . 5 n. 2, 9, 14, 14 n. 3, 23, 26, 29. 29 n. (1), 35, 37, 37 n. (1), 38, 39, 40, 40 n. (4), 42 n. (2), 60 n. (3), 62 n. (3), 67, 128, 130, 144
Strophes. . . 44, 55, 63, 85, 95, 103-4, 125, 133, 136, 146. 148, 153, 158, 166, 170-71
Surrey (H., comte de). . . . 94-96
Tasse (T.) . 69, 70, 71, 79 n. (1), 82, 83 n. (2). 85, 102, 108, 109, 134, 136, 166, 173, 185
Ten Brink (B.). 9, 91, 92

Pages

Tennyson (Alf. Lord). 119-20, 186-87, 189
Thomson (J.) . . 115, 116, 116 n. (1), 159, 186
Thurneysen (R.) 14, 22
Tobler (Ad.). . 4 n. (4), 25, 26 n. (2), 38, 39, 39 n. (3), 42, 46 n. (4)
Trissino (G.) . . . . 86, 97 n. (1), 185
Vendryes (J.) 12, 29
Vernier (A) . . . . . 12 n. (2)
Vita Faronis. — Voir Hildegar.
Voltaire. . . . . 45, 46, 48, 48 n. (2)
Vondel (J. Van den) 176
Vos (Jan). . . . . 176 n. (1)
Waller (Ed.) 114
Webbe (W.) 100
Weissenfels (R.) . . . . . 155 n. (2)
Wieland (Chr.) . . 159, 160, 167, 168, 169, 173
Wolf (F). . . 124, 124 n (4), 125, 126
Wordsworth (W.) 118, 186
Zarncke (Fr.) . 1. 4, 4 n. (2), 33, 65, 71, 154

ERRATA

Page 3, ligne 8, au lieu de *en*, lire *se*.

Page 23, ligne 16, au lieu de *Haussen*, lire *Hanssen*.

Page 23, note (3), au lieu de *Fr. Haussen*, lire *Fr. Hanssen*

Page 27, note (1), ligne 2, au lieu de *u* , lire *u.* (*und*).

Page 30, note (5), au lieu de *Vandryes*, lire *Vendryes*

Page 35, ligne 7, au lieu de *M. M. Rajna*, lire *M. Rajna*.

Page 37, ligne 30, au lieu de *l'hendécasyllabe*, lire *le décasyllabe*

Page 40, ligne 2, au lieu de *troubadour*, lire *trouvère*.

Page 58, ligne 29, au lieu de (*p. 36*), lire (*p. 26*).

Page 86, ligne 8, au lieu de *Alemanni*, lire *Alamanni*.

Page 126, note (1), au lieu de *p. 86*, lire *p. 59*.

Page 130, note (3), au lieu de *p. 60*, lire *pp. 41 et 60*.

Page 133, ligne 28, au lieu de *lyrique*, lire *épique*.

Page 156, note (1), au lieu de *p. 143*, lire *p. 100*.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	V
AVANT-PROPOS	1-2
CHAPITRE I. — La première forme du décasyllabe roman. Hypothèses proposées pour expliquer sa genèse historique	3-34
CHAPITRE II. — Le décasyllabe français et provençal. Ses différentes formes et leurs variations	35-64
CHAPITRE III. — L'hendécasyllabe italien. Son origine et son caractère métrique	65-88
CHAPITRE IV. — Le décasyllabe roman en Angleterre. Chaucer et ses imitateurs. Le vers blanc et son développement. L'école classique et l'école romantique	89-122
CHAPITRE V. — Les origines de la métrique espagnole. Le *verso de arte mayor*. L'*endecasílabo* et l'imitation italienne. Le décasyllabe roman en Portugal. Ses diverses formes	123-150
CHAPITRE VI. — Le décasyllabe roman en Allemagne au moyen-âge et au XVIe siècle. Introduction du *blank verse* anglais et de l'*endecasillabo* italien. Le décasyllabe hollandais	151-178
CHAPITRE VII. — Le point de départ et le point d'arrivée. Les causes de l'évolution. Le vers non rimé et ses conquêtes. Le domaine du décasyllabe roman	179-189
BIBLIOGRAPHIE	191-197
INDEX ALPHABÉTIQUE	199-201
ERRATA	203

LILLE. — IMP. LE BIGOT FRÈRES

PC
281
T46

Thomas, Walter
Le décasyllabe roman

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY